

ALEKSANDER WÓJTOWICZ

NOWA SZTUKA

POCZĄTKI (I KOŃCE)



Seria **awangarda/rewizje** prezentuje prace z zakresu studiów nad dwudziestowieczną awangardą europejską rozumianą jako fenomen estetyczny, artystyczny, kulturowy i społeczny. W składających się na kolejne tomy monografiach, przekładach i pracach zbiorowych będziemy się starali przybliżyć czytelnikom najbardziej inspirujące propozycje teoretyczne, nowe interpretacje tekstów i koncepcji awangardowych. Rewidując ugruntowane narracje historycznoliterackie oraz historyczno-kulturowe, rozwijamy wielowątkową i wieloaspektową opowieść o jednym z najważniejszych i – paradoksalnie – najtrwalszych zjawisk sztuki dwudziestowiecznej. Szczególną uwagę pragniemy zwrócić na dzieje i specyfikę awangard Europy Środkowej i Wschodniej.

ALEKSANDER WÓJTOWICZ

NOWA SZTUKA



POCZĄTKI (I KOŃCE)

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego



Seria: awangarda/rewizje

Rada naukowa serii

Edward Balcerzan, Maria Delaperrière, Jarosław Fazan, Agnieszka Karpowicz, Julian Kornhauser

Komitet redakcyjny

*Michalina Kmieciak, Agata Kocot, Jakub Kornhauser, Hanna Marciniak, Kinga Siewior,
Małgorzata Szumna*

Recenzent

prof. dr hab. Adam Dziadek

Projekt okładki

Anna Sadowska

Książka dofinansowana przez Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej
w Lublinie

© Copyright by Aleksander Wójtowicz & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wydanie I, Kraków 2017

All rights reserved

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

ISBN 978-83-233-4185-7

ISBN 978-83-233-9541-6 (e-book)



www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-663-23-80, tel./fax 12-663-23-83

Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98

tel. kom. 506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

Spis treści

Wprowadzenie	7
1. Wędrujące pojęcia. Od Nowej Sztuki do awangardy	17
2. Ruchome początki	41
Spór o futuryzm.....	43
„Prehistoria” awangardy (1918–1925)	50
„Lewica literacka”	58
„Front Nowej Sztuki”, czyli początki i kryzysy	64
Klasycyzm i schizma	68
Początki i koniec	76
Epilog „prehistorii”	80
3. Punkty wyjścia i „punkt wejścia” Nowej Sztuki. Przemiany Stefana Kordiana Gackiego	85
Dwa zwroty	86
Ludyczne preludium	89
Rekwizytornia kosmicznego teatru	93
„Zdrowa gleba pseudoklasykistycznej kultury”	98
W stronę krytyki formalnej	101
Próba „opowieści detektywnej”	104
„Punkt wejścia” Nowej Sztuki.....	109
Epilog, czyli zarzucony początek	113
4. Stanisław Brucz. Inny „punkt wyjścia”	119
Poezja i „szczęki komend”	120
„Podpalić miasto płonąca żagwią ody”	128
Podmiejskie mitologie i kino	136
5. Poezja na lewo. Wczesna twórczość Mieczysława Brauna	147
„Cerber nowych piekieł” i „czerwony Chrystus”	148
„Ptaki wojny”, czyli technika na ławie oskarżonych	152
<i>Rzemiosła. Utopia pracy</i>	156
„Piszę »klasycznie«”	166

6. Od „punktu wyjścia” do „bilansu”. Czesław Bobrowski i „Reflektor”	169
Dwa odczyty	170
„Reflektor”. Dwa początki	173
Urwana ścieżka	178
W stronę „filmu intensywnego-artystycznego”	182
7. Charlie w Inkipo. Nowa Sztuka i Chaplin	187
8. Kronikarze i „fałszerze”. Powojenne wspomnienia twórców z kręgu „Zwrotnicy” i „Almanachu Nowej Sztuki”	201
Opowiedzieć awangardę	203
Futuryzm, czyli „trzecia siła”	213
9. Od <i>Epizodu</i> do <i>Dziwnej historii awangardy</i>. Nowa Sztuka według Adama Ważyka	221
<i>Epizod</i> , czyli kryzys	222
Krytyczne lata	230
10. <i>Start</i>, czyli powrót. Wokół <i>Międzywojnia</i> Jana Brzękowskiego	239
Widmowa „Biblioteka Nowej Sztuki”. Zakończenie	253
Bibliografia	261
Indeks	275

Wprowadzenie

Awangarda pojawiła się na mapie literatury polskiej wiek temu. Po upływie stu lat, jakie minęły od jej burzliwych początków, dysponujemy pokaźną biblioteką przenikliwych studiów i syntez, w których jej dzieje zostały należycie zbadane i uporządkowane. Dzięki nim wiemy dobrze, jaka była dynamika kształtowania się tej formacji w Polsce, gdzie znajdują się najważniejsze słupy graniczne i kamienie milowe w jej dziejach, posiadamy także gruntowną wiedzę o tym, jak krystalizowały się i gdzie znajdowały ujście „izmy”, które wkroczyły szeroką falą do polskiej literatury na przełomie drugiej i trzeciej dekady minionego stulecia. Pomimo to wątpliwości i pytań nadal jest wiele, zarówno w sferze ogólnej, jak i szczegółowej: wciąż jeszcze pojawiają się nieznane do tej pory teksty źródłowe i fakty, przed badaczami otwierają się kolejne perspektywy, jakie wyłaniają się wraz z rozwojem nowych metodologii literaturoznawczych. Tak jest chociażby w przypadku wciąż jeszcze dalekiego od rozstrzygnięcia pytania o to, jaka była relacja między dwoma najważniejszymi zjawiskami, które dyktowały rozwój sztuki u progu XX stulecia: awangardą i modernizmem¹. Wynika to z faktu, że – przywołując formułę zaproponowaną przez Edwarda Balcerzana – literatura awangardowa tworzy „wielką sylwę”² podlegającą procesowi „wielkiej interpretacji” nadającej tekstowemu „nieplewionemu ogrodowi» charakter dynamicznego komunikatu, który rozrastając się, krążąc wokół rozmaitych kwestii, powtarzając odkrycia wcześniejsze, rewidując własne głębie i mielizny, realizuje zadania poznawcze”³. Wiedziana w takiej perspektywie spuścizna Wielkiej Awangardy wydaje się

¹ Zob. A. Eysteinnsson, *Awangarda jako/czy modernizm?*, tłum. D. Wojda, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998; J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Universitas, Kraków 2004.

² Kategorię sylwy wprowadził Ryszard Nycz w pracy *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984.

³ E. Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 240.

szczególnym przypadkiem „wielkiej sylwy”, bo choć powszechnie uznawana jest ona za jedno z pierwszoplanowych zjawisk na mapie literatury minionego stulecia, to wciąż nie ma powszechnej zgody co do jej kształtu, faz rozwoju oraz granic.

Być może zatem otwierając książkę zdanie należałoby sformułować nieco inaczej: Awangarda pojawiła się na mapie literatury polskiej sto lat temu, ale wciąż jeszcze nie wiemy o niej wszystkiego. Jest to po części wynikiem dominacji perspektyw i ujęć, jakie dziś wydają się niewystarczające. Przeglądając obszerną literaturę przedmiotu, możemy spostrzec, że najdokładniej zbadana została twórczość najwybitniejszych autorów; w ciągu kilkudziesięciu ostatnich lat powstało wiele wnikliwych monografii poświęconych twórczości Tadeusza Peipera, Juliana Przybosia, Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka, Adama Ważyka, Aleksandra Wata, Brunona Jasieńskiego, Tytusa Czyżewskiego, Anatola Sterna oraz Stanisława Młodożeńca. Jeśli spojrzeć na nie przez pryzmat historycznoliterackich podziałów, według jakich porządkowana jest międzywojenna literatura awangardowa, to okaże się, że najlepiej zbadana jest twórczość autorów związanych ze „Zwrotnicą”, a więc konstruktywistów oraz futurystów, stosunkowo mniej wiemy natomiast o artystach skupionych wokół „Almanachu Nowej Sztuki”. Zbadano co prawda dorobek Sterna i Ważyka, ale wystarczy spojrzeć na opracowania poświęcone twórczości innych pisarzy z tego kręgu, żeby przekonać się, jak wielu z nich wypadło poza obowiązujące i wciąż na nowo ustanawiane kanony. Tak stało się z przeważającą częścią bohaterów niniejszej książki: Stefanem Kordianem Gackim, Stanisławem Bruczem, Mieczysławem Braunem czy Czesławem Bobrowskim, których nazwiska pojawiają się na dalszym planie historii awangardy⁴. Są to autorzy zapomniani, czyli nie tacy, o których się nie wie bądź ich przeoczono (choć omyłki zdarzają się zawsze), lecz tacy, o jakich zwykło się myśleć jako o mało znaczących, a więc możliwych do ominięcia

⁴ Za pionierskie pod tym względem należy uznać szkice Andrzeja K. Waśkiewicza o twórczości Gackiego i Brucza: „Nowy klasycyzm” Stefana Kordiana Gackiego, [w:] *Problemy awangardy*, red. T. Kłak, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 1983; oraz Stanisław Brucz – zapomniany poeta Nowej Sztuki, „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 7. O twórczości Brucza pisał także Wojciech Woźniak w tekście *Doświadczenie poetyckie Stanisława Brucza*, [w:] S. Brucz, *Wybór poezji*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987. Najpełniejszym studium poświęconym twórczości Brauna jest wstęp Janusza Maciejewskiego do wyboru poezji (J. Maciejewski, *Wstęp*, [w:] M. Braun, *Wybór poezji*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979).

w ramach wielkiej syntezy⁵. Choć ich twórczość sytuowana była zazwyczaj na tej samej trajektorii, którą podążały poszukiwania futurystów, to nie mieści się w obejmującym ów dorobek kanonie, o czym bodaj najdobitniej świadczy pominięcie dokonań wspomnianych autorów w *Antologii polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*⁶. Być może taki stan rzeczy wynikał właśnie z faktu postrzegania ich twórczości przede wszystkim w kontekście futuryzmu, a nie jako alternatywy dla konstruktywizmu, który coraz wyraźniej zaznaczał swoją obecność na mapie ówczesnej poezji. Pod koniec pierwszej połowy lat dwudziestych jego dominacja nie była jednak przesądzona, wszystko wciąż znajdowało się w stanie dość chaotycznego wrzenia, a młodzi poeci nowatorzy wahali się, czy po końcu futuryzmu (jeśli taki w ogóle nastąpił) związać się z „lewicą literacką”, Gackim i „Almanachem Nowej Sztuki”, czy raczej z Peiperem.

Ten moment chwiejnej równowagi stanowi przewodni motyw niniejszej książki. Przypadł na lata 1924–1925, a więc – przynajmniej z perspektywy pierwszych syntez – na czas następujący bezpośrednio po apogeum awangardowej fali, jaka przetoczyła się przez literaturę polską między 1917 a 1923 rokiem. Właśnie te sześć lat umieścił w centrum swojej uwagi (i w tytule pracy) Andrzej Lam, motywując ustanowienie końcowej granicy tym, że właśnie wówczas utracił swój impet futuryzm i ekspresjonizm, utrzymał się jedynie „najbardziej dynamiczny model awangardy, związany z krakowską »Zwrotnicą«”, pod którego dyktando od tej pory miała się rozwijać nowatorska poezja⁷. Tymczasem z dzisiejszej perspektywy właśnie dwa lata następujące po nich wydają się szczególnie interesujące, choćby z tego powodu, że uzmysławiają arbitralność podziałów i periodyzacji, w których ramy zamykane są zazwyczaj dzieje owej fali. A przecież nie płynęła ona jednym, wyraźnie określonym łózyskiem, przeciwnie – rozpraszała się na równoległe, a niekiedy przecinające się wiązki, meandrowała, wpadała w boczne nurty, przekształcające się w bogatą siatkę współzależności, odpływów i dopływów. Przekucie tak złożonego zjawiska na spójną opowieść jest niemożliwe, tym bardziej że – jak dowodził Paul Mann – „na-

⁵ Jako jeden z pierwszych zwrócił na to uwagę Thomas S. Eliot. Zob. tegoż, *Poezja skali mniejszej*, [w:] *Szkice literackie*, Pax, Warszawa 1963.

⁶ *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i koment. Z. Jarosiński, wyb. i przyg. tekstów H. Zaworska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978.

⁷ A. Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923*, t. 1: *Instynkt i ład*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969, s. 9. Zob. także: tegoż, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923*, t. 2: *Manifesty i protesty. Antologia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969.

pisać historię awangardy to nadać jej narracyjną strukturę, a co za tym idzie – zawrzeć w określony ideologiczny porządek, określoną formację (przed)sądów [(pre)judgements]. Każda historia jest w jakimś stopniu próbą zdeterminowania (objęcia, skontrolowania) aktualności awangardy, jej schyłku lub przetrwania”⁸. Dobitnie dowiodły tego dyskusje o jej „śmierci”, jakie toczono od lat sześćdziesiątych, a więc w okresie, od którego datowała się wzrastająca popularność jej następczyni – neoawangardy⁹. Złożona relacja pomiędzy nimi skłoniła Hala Fostera do stwierdzenia, że „historyczna awangarda i neoawangarda mają podobną strukturę jako proces nieustannych protencji i retencji, jako skomplikowana sztafeta antycypowanej przyszłości i rekonstruowanej przeszłości”¹⁰. Takich zależności czasowych nie sposób tłoczyć w ramy klarownej narracji, zwłaszcza opartej na modelu ewolucyjnym, gdzie opowieść o rodzimej awangardzie zyskałaby spójną konstrukcję, z wyraziście zarysowanym układem i początkiem.

Tym bardziej że początków było wiele. Wystarczy spojrzeć pod tym kątem na pierwszą połowę lat dwudziestych; awangarda nie była wtedy jeszcze „awangardą”, w publicystyce i wypowiedziach teoretycznych krążyły inne określenia i formuły, usiłujące na gorąco uchwycić i opisać przewrót rozgrywający się w estetyce. Przed nowatorską literaturą otwierało się naraz wiele dróg rozwoju, z których jedynie część została wykorzystana, inne zaś z upływem czasu ulegały zatarciu, a wraz z nimi ulatniała się pamięć o tych odnogach nowatorskich eksperymentów. Z dzisiejszego punktu widzenia wydają się one szczególnie interesujące, bo uzmysławiają, jak zróżnicowanym i złożonym zjawiskiem była ówczesna literatura awangardowa. Opisanie ich dziejów byłoby po części próbą podjęcia sformułowanego przez Andrzeja Turowskiego postulatu stworzenia historii awangardowych marginesów, która „byłaby (...) nierozzerwalnie związana

⁸ P. Mann, *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1991, s. 9.

⁹ Zob. np. L. Fiedler, *Death of Avant-Garde literature*, [w:] *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, vol. 2, Stein & Day Pub, New York 1971; J.S. Ackerman, *Demise of the Avant-Garde: Notes on the Sociology of Recent American Arts*, „Comperative Studies on Society and History” 1969, vol. 11. Problemy te rozważane były również w pracach polskich autorów, m.in.: S. Morawski, *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985; G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1995; T. Szkołut, *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1999.

¹⁰ H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010, s. 54.

z historią awangardy, choć w przeciwieństwie do niej charakteryzowałaby się brakiem konsekwencji, przerwami w ciągłości, wyłamywaniem się z systemu. Byłyby to dzieje potknięć, mylnych wędrówek, ślepych uliczek, nieujawnionych kompleksów, niezrealizowanych ambicji”¹¹. Ale tylko po części, ponieważ opisane tutaj zjawiska i projekty w przeważającej mierze sytuowały się przecież na pierwszym planie ówczesnej literatury nowatorskiej, a w stronę marginesów przesunęły je dopiero wydarzenia kolejnych lat, kiedy zdyscyplinowana i samoświadoma „awangarda” stopniowo wypierała bardziej amorficzną, a także pod wieloma względami mniej radykalną Nową Sztukę. Zanim jednak to nastąpiło, związani z tą drugą autorzy sformułowali w swoich tekstach teoretycznych oraz praktyce artystycznej szereg haseł, które można postrzegać w kategoriach charakterystycznych dla retoryki awangardowej gestów otwarcia nowych przestrzeni dla poszukiwań artystycznych i krytycznoliterackich; w tym kontekście można rozpatrywać „nowy klasycyzm” i „krytykę formalną” Gackiego, programową alogiczność, eksperymenty z filmowymi formami obrazowania oraz pomysł stworzenia „zarysu nowej poetyki” Brucza, próby pogodzenia lewicowej postawy, imperatywu nowatorstwa i formy klasycznej w wierszach Brauna czy wreszcie sygnalizowanie związków Nowej Sztuki z tradycją w krytycznoliterackiej działalności Bobrowskiego. Jest to jedynie krótka i daleka od zamknięcia lista niepodjętych możliwości, niezrealizowanych zapowiedzi oraz projektów, które nie doczekały się rozwinięcia i w drugiej połowie lat dwudziestych zniknęły z mapy literatury polskiej. Choć z perspektywy dzisiejszych badań nad awangardą ich dzieje mogą się wydawać mało znaczące, to warto poświęcić im uwagę, w istotny bowiem sposób dopełniają obraz Nowej Sztuki, jaki wyłania się z prac poświęconych twórczości Sterna i Ważyka, a także powojennych wspomnień tego drugiego.

Zresztą dzieje ruchu Nowej Sztuki dowodzą, że wiele było również „końców” awangardy, której początek jest o wiele lepiej określony. Kiedy po roku 1957 rozpoczynał się mający potrwać wiele lat (i do dziś niezakończony) proces pisania historii tej formacji, szybko okazało się, że wtłoczenie jej w ramy spójnej oraz budzącej powszechną zgodę opowieści będzie bardzo trudne lub zgoła niemożliwe. W znacznej mierze przesądzili o tym sami zainteresowani, czyli nowatorzy z dwudziestolecia, wśród których wciąż żywe były spory i dyskusje z tamtych czasów, jakie ponownie

¹¹ A. Turowski, *Awangardowe marginesy*, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 15.

doszły do głosu w ich tekstach wspomnieniowych. Choć w przeszłość prowadził ich podobny cel, czyli stworzenie opowieści o dziejach sztuki awangardowej w Polsce – to już u samego źródła zamiar ten wikał się w trudności płynące z faktu, że klarowność owej opowieści zaburzana była przez zgilek prywatnych narracji. Ich autorzy przesuwali akcenty, korygowali granice i zmieniali perspektywy, gmatwając tym samym obraz pierwszych lat swojej działalności, początki widziane z perspektywy końca zmieniały się, a wraz z nimi przekształcała się cała opowieść. Z tego właśnie względu jej kluczowe elementy pozostawały w ciągłym ruchu: zmieniały się porządkujące ją pojęcia, przesunięciom ulegały granice, a bohaterowie pierwszoplanowi i drugoplanowi zamieniali się miejscami. Proces ten rozpoczął się zresztą w połowie lat dwudziestych, kiedy następowała terminologiczna zmiana warty: był to czas, gdy „awangarda” stopniowo zastępowała „nową sztukę”. Przewodnią myślą tej książki jest przekonanie, że ceną, jaką za tę korekturę terminologiczną zapłaciła rodzima nowatorska literatura, był zanik wiązki możliwości, które znalazły się poza obszarem zakreślonym przez coraz bardziej wpływowy w kolejnych latach dyskurs konstruktywistyczny.

Zarysowanie dynamiki tej zmiany należałoby rozpocząć od skrótowego wyjaśnienia, czym właściwie była przywołana w tytule tej książki Nowa Sztuka (sprawa będzie przedmiotem bardziej szczegółowych rozważań w rozdziałach pierwszym oraz drugim). Zanim oddamy głos badaczom, warto przywołać sąd Adama Ważyka z 1938 roku, a więc z czasu, gdy zdobywcze literackiej awangardy uznawano nie tylko za dobrze ugruntowane, ale niekiedy nawet i za przebrzmiałe. Otóż w opublikowanej na łamach „Sygnałów” rozmowie z Janem Śpiewakiem poeta z dystansem wypowiedział się o coraz powszechniej używanym pojęciu awangardy, które w jego mniemaniu nie obejmowało całości zjawisk zachodzących w obrębie nowatorskiej literatury:

Za kolebkę „awangardy” uchodzi Kraków. Nazwę tę przyjął prąd literacki, reprezentowany przez grupę poetów, którzy początkowo skupiali się przy osobie Tadeusza Peipera, zanim każdy z nich zdobył własne, odrębne oblicze. Ten prąd krakowski był tylko wąską i bardzo stateczną odnogą szerokiego, burzliwego potoku „Nowej Sztuki”, który niestety rozproszył się, zamarł, wsiąkł w piasek milczenia¹².

¹² J. Śpiewak, *Rozmowa z Adamem Ważykiem*, „Sygnały” 1939, nr 65 [podkr. – A.W.].

„Nowa sztuka” byłaby w takim ujęciu pojęciem szerszym i niejako nadrzędnym w stosunku do awangardy. Pierwsza obejmowała ogół nowatorskich kierunków, jakie zaznaczyły swą obecność w literaturze międzywojnia, druga ograniczała się tylko do jednego, który z biegiem czasu zdobył wśród nich pozycję dominującą. Stało się to kosztem innych „odnóg burzliwego potoku”, jakie jeszcze w połowie lat dwudziestych płynęły równolegle do skupionej wokół „Zwrotnicy” orientacji, aby potem nieoczekiwanie wy-czerpać się i zamilknąć.

Zanim jednak do tego doszło, przez literaturę polską przewinął się szeroki front pisarzy, których łączył imperatyw nowatorstwa, dzieliło zaś tak wiele, że nie sposób było zebrać ich na wspólnej płaszczyźnie programowej. To właśnie na ich określenie najczęściej używano w latach dwudziestych terminu „nowa sztuka”, które w pierwszych latach fermentu, jaki ogarnął sztukę po wystąpieniach Filippa Tommasa Marinettiego, było zbiorczą nazwą dla kształtujących się wówczas tendencji nowatorskich; w różnych krajach Europy posługiwano się między innymi określeniami *l'art moderne*, *nové umění*, *nova umetnost*, *modern Art*, *moderne Kunst*, *neue Pathos*, *l'esprit nouveau*¹³. Artystyczna samoświadomość ówczesnych pisarzy w przeważającej mierze zadowalała się na tym etapie wytyczeniem granicy pomiędzy „starym” i „nowym”, najczęściej przedkładała również poszukiwanie nowych jakości nad kodyfikowanie dotychczasowych zdobyczy. To było pierwsze i siłą rzeczy najogólniejsze znaczenie „nowej sztuki”, która w pierwszych latach swego istnienia oznaczała tyle, co dzisiejszy termin „awangarda” i w takim właśnie sensie pojawiła się w tytułach dwóch zrzeszających pisarzy nowatorów czasopism: „Nowej Sztuki” (1921–1922) i „Almanachu Nowej Sztuki” (1924–1925).

Z biegiem czasu jednak ustanowiona przez Ważyka hierarchia uległa odwróceniu i termin „Nowa Sztuka”¹⁴ zaczął być odnoszony do grupy pisarzy nowatorów skupionych wokół wspomnianych periodyków. Zresztą

¹³ G. Gazda, *Awangarda*, [w:] tegoż, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 42. Zob. także: R. Poggioli, *The Theory of Avant-Garde*, tłum. G. Fitzgerald, Harvard University Press, Cambridge, MA 1968, s. 5–8.

¹⁴ W prowadzonych tutaj rozważaniach „nowa sztuka” oznacza krążący u progu niepodległości w publicystyce i krytyce ogólny (i siłą rzeczy nieostry) termin, obejmujący nowatorskie tendencje w literaturze i sztuce po 1918 roku (a więc obszar, który z biegiem czasu poczęło obsługiwać pojęcie awangardy). Nowa Sztuka natomiast odnosi się do nieformalnej (i nieobejmującej ścisłego grona osób) grupy twórców skupionych wokół czasopism „Nowa Sztuka” (1921–1922) i „Almanach Nowej Sztuki” (1924–1925).

szeroki zakres ich poszukiwań, a co za tym idzie – duży stopień rozproszenia, wynikający w znacznej mierze z braku wspólnej płaszczyzny programowej, sprawił, że wśród badaczy brakuje jednomyślności co do ich roli i miejsca w nowatorskim nurcie poezji międzywojennej. „Istnieje w tym względzie dwojaka tradycja: albo dostrzega się w nim niezrealizowany wariant awangardyzmu, albo – przeciwnie, ocenia się go jedynie jako pozbawiony jednoznacznej postaci zbiór nie w pełni ukształtowanych osobowości twórczych”¹⁵. Ku pierwszej ewentualności skłaniał się Stanisław Jaworski gotów łączyć (ujmowane w cudzysłów) określenie „Nowa Sztuka” z „grupą pisarzy nowatorów, zwanych także niekiedy awangardą warszawską”, skupioną wokół pisma o takim tytule, a potem wokół „Almanachu Nowej Sztuki”¹⁶. Prekursorska rola w ustanowieniu takiej perspektywy przypadła Kazimierzowi Wyce, który w szkicu Z „*lawy metafor*” (1957) pisał o twórcach związanych z czasopismem „Nowa Sztuka”: „tej właśnie grupie, nie Peiperowskiej »Zwrotnicy«, startującej w 1922 roku, przypada pierwszeństwo w próbie kodyfikacji polskich nowatorów poetyckich. I ta właśnie grupa wypadła z pola widzenia późniejszych krytyków – ocaliły się tylko niektóre zjawiska, luzem stawiane”¹⁷. Wynikało to w znacznej mierze z faktu, że o założeniach, działalności oraz osiągnięciach jej reprezentantów często mówiono przede wszystkim w perspektywie futuryzmu, traktując pojęcie Nowej Sztuki jako końcową fazę istnienia tego kierunku¹⁸ lub zbiorczą etykietę dla nowatorskich prądów z lat 1917–1922¹⁹. Z biegiem czasu badacze poczęli w niej upatrywać przeciwwagę dla dominującego w rodzimej awangardzie skrzydła konstruktywistycznego, którego kluczowe wyznaczniki opisane zostały precyzyjnie przez Janusza Sławińskiego²⁰ i wielu innych badaczy. W sposób wyrazisty, ale stawiając akcenty inaczej niż w przytoczonej wypowiedzi z 1938 roku, zrobił to Ważyk w *Dziwnej historii awangardy* (1975), gdzie sformułował przeciwstawienie pomiędzy opartymi na idei konstrukcji koncepcjami Peipera (i Przybosia)

¹⁵ A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004, s. 139.

¹⁶ S. Jaworski, *Awangarda*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992, s. 93.

¹⁷ K. Wyka, Z „*lawy metafor*”, „*Życie Literackie*” 1957, nr 31. Tekst ten w nieco zmienionej wersji został przedrukowany w *Rzeczy wyobraźni* (1959 i nast.).

¹⁸ Z. Jarosiński, dz. cyt., s. LXXVII–LXXXII.

¹⁹ H. Zaworska, *O Nową Sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.

²⁰ J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Universitas, Kraków 1998.

a obecnym w środowisku „Almanachu Nowej Sztuki” stylem opartym na jukstapozycji. Wkrótce ten opozycyjny wobec zwrotniczian biegun Jaworski uzupełnił o twórczość Kurka, dowodząc, że początkowo dominuje w niej poetyka zestawienia i montażu²¹. Jednak ta sama opozycja „rozkwitanie, międzysłowie – jukstapozycja”²², która w znaczący sposób rozbudowała i uzupełniła mapę międzywojennej poezji awangardowej, pozwalając na analizę jej najdonioślejszych osiągnięć (Ważyk, Stern), przesłoniła również więzkę zjawisk, jakich kontury zarysowywały się w obrębie ruchu Nowej Sztuki²³. O nich właśnie jest niniejsza książka.

²¹ S. Jaworski, *Słowo wstępne*, [w:] J. Kurek, *Wiersze awangardowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 9.

²² Zob. E. Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, dz. cyt., s. 280 i nast.

²³ Pisał o tym Wiesław Krzysztoszek w pierwszym rozdziale monografii poświęconej międzywojennej twórczości Adama Ważyka. Zob. W. Krzysztoszek, *W kręgu „Almanachu Nowej Sztuki”*, [w:] tegoż, *Mit niespójności. Twórczość Adama Ważyka w okresie międzywojennym*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985.

1. Wędrujące pojęcia.

Od Nowej Sztuki do awangardy

Awangarda należy do pojęć, które przemieszczają się „pomiędzy dyscyplinami i między poszczególnymi uczonymi, między okresami historycznymi i między rozproszonymi geograficznie społecznościami uczonych”¹ (do takich terminów należy zresztą również „Nowa Sztuka”, początkowo obsługująca ten sam obszar, co „awangarda”). Choć precyzyjne opisanie poszczególnych etapów tej (zapewne wciąż dalekiej od zakończenia²) podróży wykracza poza zakres prowadzonych tu rozważań, to warto przywołać jej najważniejsze momenty, to bowiem właśnie one sprawiają, że „znaczenie słowa awangarda zmienia się z biegiem czasu. Nie jest skamienieliną. (...) Potok wydarzeń – w sztuce i w życiu społecznym – ustawicznie je przekształca i modyfikuje. Nowe fakty artystyczne wpisują w awangardę wciąż nowe znaczenia”³. Kumulowały się one w przyspieszonym tempie zwłaszcza po przekroczeniu przez sztukę progu nowoczesności, prowadząc do daleko posuniętego zatarcia jego wyznaczników i granic; „Awangarda to »nazwa-worek« i używanie jej przy tak dużym współczynniku owej »workowości« nie pozwala na przeprowadzenie najbardziej prymitywnych nawet rozgraniczeń” – stwierdzał Janusz Sławiński we wstępie do *Koncepcji języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej* (1965)⁴.

Wynikało to z bagażu znaczeń, jakimi pojęcie to obrosło w ciągu kilkuset lat swojej wędrówki. Jej kolejne etapy precyzyjnie opisał Matei

¹ M. Bał, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, tłum. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012, s. 49.

² Na temat „awangardowości” w najnowszej literaturze polskiej zob. A. Świeściak, *Fikcja awangardy?*, „Teksty Drugie” 2015, nr 6.

³ E. Balcerzan, *Wieloznaczność „awangardy”*, [w:] tegoż, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 318.

⁴ J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Universitas, Kraków 1998, s. 46.

Călinescu w książce *Five Faces of Modernity*⁵, gdzie awangarda została ukazana jako jedna z pięciu tytułowych twarzy nowoczesności. Jak dowodzi autor, pierwszy akt jej wędrówki rozpoczął się jednak o wiele wcześniej, bo w czasach renesansu, kiedy po raz pierwszy Étienne Pasquier posłużył się tym terminem jako figurą retoryczną, za pomocą której opisywał proces zmian w literaturze. Był to jednak fakt incydentalny, właściwa kariera „awangardy” rozpoczęła się bowiem dopiero wraz z końcem rewolucji francuskiej i sprzęgnięta była z rozwojem radykalnej myśli politycznej, która poczęła myśleć o samej sobie w horyzoncie przyszłości. Mniej więcej w tym właśnie czasie rewolucyjni oraz progresywni filozofowie poczęli posługiwać się tym pojęciem w ścisłym związku z jego militarną genezą, mówiąc o samych sobie jako o metaforycznej „strazy przedniej”, która pod względem intelektualnym znajduje się bliżej upragnionej „utopii niż reszta rodzaju ludzkiego, która postępowała ich śladami”⁶.

Ustanowione w ten sposób znaczenie przenikało stopniowo w kolejnych dekadach z dziedziny polityki do całej filozofii i kultury, dochodząc do głosu w charakterystycznej dla późnej myśli Claude’a Henriego de Saint-Simona oraz jej kontynuatorów wizji artystów (a także naukowców i przemysłowców) jako moralnej awangardy (*vanguard*) ludzkości. Wyraźnie pobrzmiwały w niej mesjanistyczne akcenty, zbudowane na przeświadczeniu o wyprzedzaniu swych czasów, na którym nadbudowane zostało poczucie misji. Łączyło się to nie tylko z przywilejami, ale i z obowiązkami: „być członkiem awangardy znaczyło być częścią elity, choć ta elita, inaczej niż rządzące klasy przeszłości, była w zupełności oddana antyelitarystycznemu programowi”⁷.

Do połowy XIX wieku metafora awangardy używana była w politycznym i kulturowym znaczeniu przez socjalistów utopijnych, reformatorów i publicystów, lecz nie pojawiała się na terenie literatury i sztuki. Dopiero w latach siedemdziesiątych tego stulecia zaczęła być odnoszona do „nielicznej grupy postępowych pisarzy, którzy przenosili ducha radykalnej krytyki form społecznych do dziedziny form artystycznych”⁸. W kolejnych dekadach

⁵ M. Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Post-modernism*, Duke University Press, Durham 1987. Zob. także: R. Estivals, *Schéma linguistique du terme «avant-garde»*, [w:] *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, vol. 1: *Histoire*, publié par le Centre d’Étude des Avant-gardes Littéraires de l’Université de Bruxelles; sous la direction de Jean Weisgerber, Akadémiai Kiadó, Budapest 1986.

⁶ M. Calinescu, dz. cyt., s. 101.

⁷ Tamże, s. 104.

⁸ Tamże, s. 112.

znaczenie takie rozprzestrzeniało się we Francji i w krajach romańskich, zyskując stopniowo na popularności (i doniosłości) wraz z rozwojem nowatorskich kierunków artystycznych. W rezultacie do końca drugiej dekady minionego stulecia „awangarda” stała się zbiorczym pojęciem, obejmującym wszystkie nowe szkoły, które łączyło szeroko pojmowane odrzucenie przeszłości oraz kult nowości. Ale przyjęła się przede wszystkim w krajach romańskich, w pozostałych bowiem częściach kontynentu jeszcze przez długi czas obowiązywały inne nazwy; w Niemczech był to ekspresjonizm, *neue Pathos*, *Entartete Kunst*, Czesi i Słowacy mówili o zaangażowaniu, rewolucyjności i funkcjonalizmie, w krajach anglosaskich i skandynawskich przyjęło się pojęcie modernizmu. Zresztą i we wspomnianych krajach romańskich „awangarda” nie przyjęła się od razu, ponieważ początkowo dominował tam termin *moderne* oraz liczne „quasi-terminy, takie jak: futuryzm, *novocentismo*, *esprit nouveau*, ultraizm, *modernismo*”⁹. A kiedy już zatriumfowała, przez długi czas zupełnie niesłusznie traktowana była jako fenomen charakterystyczny dla tego obszaru językowego. W takim duchu wypowiadał się Renato Poggioli, który w pionierskiej *Teorii awangardy* (*Teoria dell'arte d'avanguardia*, 1962) pisał, że „termin »sztuka awangardowa« (a być może również koncept krytyczny) należy prawie wyłącznie do języków i kultur romańskich”. Wysuwał przy tym przypuszczenie, że „powody, dla których termin zapuścił głębsze korzenie i zaaklimatyzował się we Francji i Włoszech lepiej niż gdziekolwiek, wynikają być może z wrażliwości tych kultur: włoskiej – wyczulonej na teoretyczne problemy estetyki, francuskiej – zapatrującej się na sztukę ze społecznych (lub antyspołecznych pozycji)”¹⁰. Ustanowiona w ten sposób perspektywa pomijała skomplikowane i całkowicie odmienne doświadczenia awangard środkowo- i wschodnioeuropejskich, gdzie termin „awangarda”, podobnie jak wszystkie związane z nim kierunki, asymilował się na innych zasadach i w zupełnie odmiennych warunkach¹¹.

Jak natomiast wyglądały dzieje wędrówki tego pojęcia w literaturze i sztuce polskiej? Choć zbadanie i objaśnienie dynamiki procesu wykracza poza ramy naszych zainteresowań i domaga się osobnych, szczegółowych studiów, to z punktu widzenia prowadzonych tutaj rozważań warto

⁹ Zob. G. Gazda, *Awangarda*, [w:] tegoż, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 42–43.

¹⁰ R. Poggioli, *The Theory of Avant-Garde*, tłum. G. Fitzgerald, Harvard University Press, Cambridge, MA 1968, s. 6.

¹¹ Zob. E. Bojtár, *Awangarda wschodnioeuropejska jako kierunek literacki*, tłum. J. Walicka, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 11 i 12.

zastanowić się nad jednym z kluczowych epizodów w dziejach literatury nowoczesnej i spróbować odnaleźć (nawet jeśli pobieżne) odpowiedzi na szereg pytań: Kiedy w samoświadomości artystycznej oraz dyskursie krytycznym pojawiło się pojęcie awangardy oraz – co może nawet bardziej istotne – kiedy na wzór krajów romańskich zaczęło być powszechnie używane na oznaczenie ogółu nowatorskich tendencji? Czy (i jak) przed jego pojawieniem się owe tendencje określane były przez artystów oraz recenzujących ich poczynania krytyków? Co zmieniało się na mapie literatury wraz z pojawieniem się „awangardy”? Czy była to jedynie korektura terminologiczna, czy też nowe pojęcie mimowolnie wyparło ze sceny nie tylko „konkurencyjne” bądź funkcjonujące równolegle terminy, lecz także osnute wokół nich koncepcje estetyczne i artystyczne? Wreszcie: Skoro w „strukturze znaczeniowej słowa »awangarda« tkwi (...) pewien projekt historii sztuki”¹² – czy (i w jakim stopniu) ów projekt przesłonił inne kryształizujące się w tym czasie koncepcje i inicjatywy?

* * *

Pierwsza seria „Zwrotnicy” (1922–1923) przypadła na lata kulminacyjnej fali różnorodnych „izmów”, jakie pojawiły się w polskiej literaturze na przełomie drugiej i trzeciej dekady minionego stulecia. Ambicje Tadeusza Peipera, który był redaktorem naczelnym i zarazem głównym teoretykiem pisma, wykaczały daleko poza poezję i prozę, czego wyrazem były artykuły poświęcone „teatrowi przyszłości” (Leon Chwistek), malarstwu (Władysław Strzemiński), muzyce (Ludwik Reben) i rzeźbie (August Zamoyski). Wynikało to z profilu „Zwrotnicy”, na której okładce widniało hasło „kierunek sztuka teraźniejszości”, jak i z samego jej tytułu sugerującego wyraźny przełom dokonujący się w ówczesnej kulturze. Choć nie miał on swojej nazwy, to poświęcone mu artykuły operowały zazwyczaj przymiotnikami „nowy” i „nowoczesny”; pisało o „nowoczesnym stylu artystycznym”, „nowoczesnej muzyce”, „nowym malarstwie”, „nowych poszukiwaniach”, „nowych ruchach”. Jako zbiorcze określenie dynamicznie rozwijających się „izmów” występowały formuły „nowa sztuka” lub „t[ak] zw[ana] nowa sztuka”.

¹² E. Balcerzan, *Wieloznaczność »awangardy«*, dz. cyt., s. 323.

Ani razu nie pojawiło się natomiast słowo „awangarda”. Weszło ono do obiegu dopiero w drugiej serii „Zwrotnicy” (1926–1927). Ale i tam użyte było zaledwie kilkakrotnie i zazwyczaj oznaczało zbiorczą grupę artystów nowatorów z danego kraju lub regionu; mówiono zatem o „awangardzie czeskiej”, „belgijskim organie awangardy”, „europejskiej awangardzie artystycznej”, „awangardzie polskiej sztuki scenicznej”. Julian Przyboś, czołowy już wtedy poeta i teoretyk pisma, posłużył się tym terminem dopiero w ostatnim, datowanym na czerwiec 1927 roku, numerze „Zwrotnicy”, pisząc o „współczesnym ruchu awangard europejskich”¹³.

Na łamach czołowego organu pisma polskiej awangardy brakowało więc „awangardy”. Zresztą w słownikach rodzimych reprezentantów i entuzjastów nowatorskich prądów w sztuce termin ten zagościł stosunkowo późno, pojawiając się zrazu tylko sporadycznie. Przez pierwszych kilka lat niepodległości dominowało określenie „Nowa Sztuka” i jego pochodne, często zapisywane bez żadnej konsekwencji (wielkimi lub małymi literami). Posłużyli się nim na przykład skupieni wokół „Zdroju” ekspresjoniści, którzy w 1920 roku wydali antologię *Brzask epoki. W walce o nową sztukę*, gdzie znalazły się teksty z pierwszych dziewięciu numerów tego czasopisma¹⁴. Kolejne lata nie przyniosły pod tym względem zmiany; Bruno Jasiński w manifestie *Do narodu polskiego* wzywał do stworzenia „nowych kategorii” i adekwatnej do potrzeb współczesności „nowej sztuki”¹⁵, Tytus Czyżewski zaś pisał o „wiosennym strumieniu życia naszej nowej, zwycięskiej sztuki”¹⁶. Jej sprzymierzeńcami określali się często pisarze o innych zapatrywaniach światopoglądowych, jak choćby Jerzy Braun, który z aprobatą pisał o „nowych prądach” i „nowych kombinacjach, które artyści wnoszą w kościół Sztuki”. Dostrzegał przy tym, że ambicją ówczesnych artystów nowatorów było zagłębienie się w sferę nieświadomości, a dążenia te wpisywał w ramy rozważań metafizycznych¹⁷. Stanisław Przybyszewski jako jeden z niewielu

¹³ J. Przyboś, *Idea rygoru*, „Zwrotnica” 1927, nr 11.

¹⁴ *Brzask epoki. W walce o nową sztukę*, t. 1: 1917–1919, Zdrój, Poznań 1920.

¹⁵ B. Jasiński, *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futurystycznej życia*, [w:] *Jednodniówka Futurystów. Manifesty futuryzmu polskiego*, Kraków 1920.

¹⁶ T. Czyżewski, *Pogrzeb romantyzmu – uwiad starczy symbolizmu – śmierć programizmu*, „Formiści” 1921, nr 6.

¹⁷ „Są w głębi naszej istoty rzeczy przedziwne, nieodkryte kopalnie piękna i tajemnicy. Myśl nasza uprzytamnia sobie czasem rzeczy tak wielkie i straszne, że na moment, na pół sekundy jesteśmy nimi olśnieni. Jednakże codzienna centryfuga zajęć i trosk wytrąca nas brutalnie z tego stanu zachwycenia. „Sztuka Nowa” chwytą te boskie momenty, którymi by je wypowiedzieć i objawić mogła światu. „Nowa Sztuka” wysubtelnia, elektryzuje (...), daje samą esencję, daje to tylko,

związanych z nowatorskimi tendencjami twórców nie dawał się ponieść prądowi zmian, pisząc w *Powrotnej fali*: „Otrąbiono »ekspresjonizm« jako coś nowego – och! Dalibyśmy sobie raz wreszcie spokój z »nową« sztuką, »nowymi« prądami, »nowymi« kierunkami! Nie ma nic nowego w dziedzinie ducha, li tylko ustawiczna walka, wieczne zmaganie się Jakuba z Aniołem, bezustanne zapasy materii z duchem”¹⁸. Duchowy potencjał ekspresjonizmu jednak względnie szybko się wypalił, i choć jego pogłosy miały trwać jeszcze przez jakiś czas, to następne lata przebiegały pod znakiem (nie zawsze udanego) odwrotu od metafizyki i skupienia się na teraźniejszości.

Przypieczętowaniem kariery „nowej sztuki” było powstanie pisma o takiej właśnie nazwie. W pierwszym numerze, opublikowanym w listopadzie 1921 roku, znalazły się utwory szeregu pisarzy nowatorów: Anatola Sterna, Brunona Jasieńskiego, Tytusa Czyżewskiego, Bronisława Iwanowskiego, a także przekłady wierszy Władimira Majakowskiego, Guillaume’a Apollinaire’a oraz Jeana Cocteau. Redaktorami pisma byli Anatol Stern i Jarosław Iwaszkiewicz, a przedstawicielami na Kraków – Tadeusz Peiper oraz Leon Chwistek. Przytoczony tu wykaz nazwisk wskazuje, że ambicje twórców „Nowej Sztuki” wykraczały daleko poza pomysł stworzenia czasopisma będącego trybuną wystąpień dla futuryzmu, który w owym czasie osiągnął apogeum swojej działalności. Założenie to wybrzmiało zresztą wyraźnie we *Wstępie od redakcji*, gdzie znalazło się stwierdzenie, że pismo „nie ma pretensji do głoszenia nowych haseł lub najnowszego kierunku”, lecz „pragnie być jedynie polem nowej syntezy sztuki”¹⁹.

To właśnie na łamach drugiego numeru „Nowej Sztuki” Peiper najprawdopodobniej jako pierwszy odniósł termin „awangarda” do literatury, naśladując pod tym względem zwyczaj krytyki z krajów romańskich, wśród której obracał się przez kilka wcześniejszych lat. W artykule *Nowa poezja hiszpańska* charakteryzował młodą twórczość tego kraju w sposób następujący:

Proklamuje ona swoją przynależność do ogólnoeuropejskiego ruchu „awangardy” literackiej. Nazwała się nawet skrajnym bardzo mianem „ultraizmu”. I skrajną jest istotnie. Tylko, że przewrotowe swoje usiłowania zamyka w granicach troski o literaturę. Eksplozywy swoje podłożyła pod fundamenty starej literatury i, nie troszcząc się o nowe życie, troszczy się o nowe pisanie²⁰.

co jest istotną strawą duchową, odrzucając niepotrzebne balasty frazesów, pisanych »dla rymu«”. J. Braun, *Kilka słów o futuryzmie*, [s.n.], Kraków 1921, s. 11.

¹⁸ S. Przybyszewski, *Powrotna fala (naokoło ekspresjonizmu)*, „Zdrój” 1918, t. 2, z. 6.

¹⁹ [A. Stern], *Wstęp od Redakcji*, „Nowa Sztuka” 1921, nr 1.

²⁰ T. Peiper, *Nowa poezja hiszpańska*, „Nowa Sztuka” 1922, nr 2.

Opatrzanie terminu „awangarda” cudzysłowem nie wynikało jedynie z faktu, że Peiper przenosił na grunt polski rzadko używany dotychczas wyraz. Kontekst kolejnych zdań sugeruje bowiem, że jego znaczenie było dlań (a dla ówczesnych polskich czytelników zapewne jeszcze bardziej) nierozzerwalnie sprzęgnięte z „przewrotowymi usiłowaniami”, czyli mówiąc inaczej – z działalnością rewolucyjną. W skojarzeniu tym pobrzmiewały echa dziewiętnastowiecznych słowników politycznych, w których „awangarda” kojarzona była z radykalną postawą polityczną. Dopiero w drugiej połowie tego stulecia, a mówiąc ściślej – w latach siedemdziesiątych zaczęła być używana do określenia „niewielkiej grupy postępowych pisarzy, którzy przenieśli ducha radykalnej krytyki form społecznych do dziedziny *form artystycznych*”²¹. Dla Peipera płynność pomiędzy obydwojema tymi znaczeniami – artystycznym i politycznym – musiała być zresztą wciąż jeszcze dość spora, mimo że termin „awangarda” szybko przejęli pisarze nowatorzy. Już u progu 1912 roku Apollinaire posłużył się nim dla określenia wszystkich eksperymentalnych kierunków w sztuce współczesnej²².

Warto na marginesie dodać, że poświęcony poezji hiszpańskiej artykuł opierał się na rozdzieleniu dwu pierwiastków: politycznego i artystycznego. Według Peipera rozwój tamtejszej poezji nie był zdeterminowany losami zbiorowości, nie warunkowały go też wydarzenia zewnętrzne: „żaden fakt historyczny nie przelewa w nią swojej plazmy; nie niańczy jej żadna data historyczna”²³. Sprawilo to, że przyjęła postawę „biernej odbiorczości”, nie angażując się w „walkę o przyszłość świata”, obce były jej też ambicje sprzęgnięcia swego rozwoju z ewolucją społeczeństwa i postępem cywilizacyjnym. Choć Peiper nie wyraził zastrzeżeń co do takiej postawy wprost, to w świetle jego późniejszego programu, głoszonego na łamach „Zwrotnicy”, brak zaangażowania w życie zbiorowości mógł być mankamentem łagodnym przez wysoki poziom rzemiosła artystycznego, a zwłaszcza przez „kult zdania”. Można jednak domniemywać, że zwolennik konstruktywizmu i kontynuator tradycji pozytywistycznych przedkładał budowanie nad wpisany w termin „awangarda” krąg skojarzeń z rewolucją i być może z tego właśnie względu stronił od posługiwania się tym pojęciem.

²¹ M. Calinescu, dz. cyt., s. 112 [podkr. oryg.].

²² G. Apollinaire, *La vie artistique: Les peintres futuristes italiens*, „L'Intransigeant”, 7.02.1912.

²³ T. Peiper, *Nowa poezja...*, dz. cyt.

Co dla Peipera było mankamentem, futurystom wydało się atutem. 16 lutego 1924 roku ukazał się pierwszy (i jedyny) numer czasopisma „Awangarda. Dwutygodnik Ilustrowany Lewicy Literackiej”, którego redaktorami byli Bruno Jasieński oraz Anatol Stern. Na pierwszej stronie zamieszczona została odezwa *Awangarda – swoim przyjaciołom*:

Przyjacielu – motorniczy tramwaju Nr 7
przyjacielu – prezydencie państwa
przyjacielu – studencie uniwersytetu
przyjacielu – rzeźniku z p.p.p.
przyjacielu – alfonsie
przyjacielu – inteligencie
przyjacielu – Maksymilianie
przyjacielu – gwiazdo kinowa od hertza
to do was, do wszystkich mówimy – języki dzisiejszego dnia, nie do zblazowanego, poplamionego brudnymi palcami poetów słowa: TŁUM.
tłum – to wy: motorniczy, prezydent, Maksymilian, inteligent, prostytutka.
dla was bijemy my – rewolucyjne serce tłumu!
jesteśmy głodni waszymi ustami! jesteśmy dzwoniącym krzykiem waszych łopoczących na wietrze płuc!
alfonsie! inteligencie! motorniczy! gwiazdo kinowa! dosyć sprzedawaliście za tanie pieniądze swoje ręce, swoje rzemiosło, swój spryt, swój mózg, swoje ciało!
żadna pensja, żadna kolacja w gabinecie, żadna kradzież, żaden hołd tego nie oplaci!
tu trzeba nowej, nie sparszywiałej jeszcze, zupełnie świeżej formy życia!
my lewica literacka, do niedawna nazywający się futurystami, złożyliśmy to zaszczytne imię w przekonaniu, że zdołaliśmy już urobić Polsce nową, niewydeptaną wrażliwość i nowe ramy rzeczywistości nie rozwodnionej rozczyntem wulgarnego estetyzmu.
widzimy, że byliśmy w błędzie.
dziś tak samo jak przed 5-ciu laty Polska dusi się pod pierzyną zdomowionego przesytu, w której utonęły nasze życionośne pociski, nie drasnawszy jej naskórka.
wracamy podjąć na nowo na krótko przerwana pracę, tym razem nie za pomocą lirycznych i spontanicznych wystąpień, lecz zorganizowaną awangardą planowo i metodycznie rozpoczynamy oblężenie okopów zagospodarowanego społecznego łgarstwa.
przyjaciele – odetchnijcie
z wami awangarda
naprzód
en avant
vorwärts
wpieriod
*avanti*²⁴

²⁴ *Awangarda – swoim przyjaciołom*, „Awangarda” 1924, nr 1.

Tego samego dnia co „Awangarda” ukazał się pierwszy numer „Almanachu Nowej Sztuki” opatrzonego skrótem „F.24” (na którego wprowadzenie nalegał Anatol Stern). Poeci nowatorzy występowali więc jednocześnie pod szyldami „awangardy” i „nowej sztuki”, ale ta pierwsza nie była jeszcze powszechnie odnoszona do sztuki, w ówczesnym języku polskim dominowało jej znaczenie militarne. A również, choć rzadziej, polityczne, które dość wyraźnie wybrzmiewało w powyższej deklaracji, wyraźnie odzwierciedlającej atmosferę, jaka w latach 1923–1924 rodziła się na styku literatury i polityki. Pierwiastek rewolucyjności przemieszczał się ze sfery estetycznej i obyczajowej w stronę życia społecznego i ekonomii, lecz był to ruch meandryczny, oparty na iluzorycznych założeniach i nietrwałych sojuszach. Dokonywały się one w akompaniamencie hasel politycznych oraz pod szyldem nowego terminu: „awangarda”. Za ironię losu można więc uznać fakt, że pojęcie awangardy do dyskursu krytycznoliterackiego wprowadzili futuryści, którzy potem byli usilnie marginalizowani przez twórców z kręgu „Zwrotnicy”.

Autorzy powyższej deklaracji zapewne posłużyli się pojęciem awangardy ze względu na wpisany weń krąg skojarzeń z postawą rewolucyjną. Pośrednio świadczyła o tym retoryka odezwy, czerpiąca z metaforyki militarnej oraz nawiązująca do ideologicznego arsenału oświecenia, którego echa często pobrzmiewały w programowych wypowiedziach nowoczesnych. Opozycje „prawda–kłamstwo” i „etyka–estetyka” były fundamentem, na którym została wsparta zapowiedź „planowych i metodycznych wystąpień” otwierających nowy etap w dziejach polskiego futuryzmu: zamiast jednodniówek i prowokacji obyczajowej – zorganizowana działalność społeczna. Warto zresztą podkreślić, że wystąpienie to nastąpiło wkrótce po opublikowaniu szóstego numeru „Zwrotnicy” (październik 1923 roku), w którym dokonano bilansu dotychczasowych osiągnięć tego nurtu oraz ogłoszono symboliczny koniec jego istnienia w literaturze polskiej.

Pogrzebany niedawno futuryzm powracał w nowym wcieleniu i pod przybraną nazwą „lewicy literackiej”. Jego czołowi reprezentanci zapowiadali podjęcie pod sztandarem „awangardy” rewolty, która została zaniechana kilka lat wcześniej. Były to jednak hasła zdecydowanie na wyrost, bo poza tytułową odezwą po stronicach „Awangardy” błąkał się duch futurystycznych prowokacji wyładowujący się w towarzyskich uszczypliwościach i personalnych wycieczkach. Sprawily one, że pismo publicznie skrytykował jeden z publikujących w nim autorów, Aleksander Wat, który

na łamach „Wiadomości Literackich” zamieścił artykuł *Przeciw zdżiczeniu*, gdzie odciął się od metod stosowanych przez redaktorów pisma²⁵.

Jednocześnie to właśnie za sprawą tego agresywnego tonu w krytyce literackiej pojawił się termin „awangardzista”. Niewątpliwie bowiem jako jeden z pierwszych posłużył się nim Karol Irzykowski w ogłoszonym w „Wiadomościach Literackich” artykule *Awangardzistom – utarcie nosa*. Była to replika na zamieszczony w „Awangardzie” tekst *Likwidacja Likwidatora*, którego autor, Stefan Kordian Gacki (inicjały St. G.), ostro skrytykował twórcę *Pałuby* za jego opinie na temat futuryzmu. Jak jednak wskazuje kontekst tego artykułu, dla Irzykowskiego słowo „awangardzista” oznaczało nie tyle postawę artystyczną, ile reprezentanta czasopisma, w swoich bowiem wywodach konsekwentnie określa swoich adwersarzy mianem „futurystów”.

W tym czasie na terenie sztuk plastycznych również dominowała „nowa sztuka”. Pojawiła się na przykład w tytule wystawy, która została otwarta 20 maja 1923 roku w holu wileńskiego kinoteatru Corso. Było to „pierwsze wspólne wystąpienie artystów reprezentujących »nową sztukę«”²⁶, podczas którego zaprezentowane zostały prace między innymi Władysława Strzebińskiego, Mieczysława Szczuki, Teresy Żarnowerówny i Henryka Stażewskiego. Zresztą to właśnie częściowo za ich sprawą w 1924 roku pojęcie awangardy zaczęło się pojawiać w słowniku nowatorskich artystów. 8 marca 1924 roku ukazał się pierwszy numer poświęconego sztuce i architekturze czasopisma „Blok”, które było redagowane przez Edmunda Millera, Henryka Stażewskiego, Mieczysława Szczukę oraz Teresę Żarnowerównę. W winiecie czasopisma znalazła się formuła „czasopismo awangardy artystycznej”, gdzie termin „awangarda” odnosił się do radykalizmu estetycznego. W samym jednak piśmie pojawił się jedynie dwukrotnie w zamieszczonych w numerze piątym (lipiec 1924 roku) i poświęconych futuryzmowi włoskiemu artykułach napisanych przez autorów z zagranicy: Henry’ego Bidona i Filippa Tommasa Marinettiego. W notach i ogłoszeniach redakcyjnych wciąż natomiast dominowało rozpowszechnione wtedy określenie „nowa sztuka”; pisano o „Bloku” jako o czasopiśmie „torującym drogę Nowej Sztuce” (1924, nr 1), na marginesie zaś programowych tez Szczuki znalazły się aforystyczne hasła:

²⁵ A. Wat, *Przeciw zdżiczeniu*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 11.

²⁶ A. Turowski, *Budowniczowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, s. 61.

Nowa Sztuka nie jest frazeologią.
Nowa Sztuka nie jest dziwactwem.
Nowa Sztuka wychodzi z najbardziej realnych założeń.
Nowa Sztuka jest twórczością świadomą.
Nowa Sztuka nie pozwala na niczym nieusprawiedliwione dowolności.
Nowa Sztuka jest poważniejszą od stawianych jej zarzutów²⁷.

W kolejnym numerze „Bloku” (1924, nr 2) taką samą terminologią operował Strzeмиński, który w złożonym z dwunastu punktów tekście, przywołującym na myśl poetykę manifestów, pisał, że „to, co się nazywa NOWĄ SZTUKĄ, dąży do doskonałości formy plastycznej”²⁸. Była to dla niego zbiorcza nazwa, która obejmowała swoim zasięgiem wszystkie ówczesne „izmy”: kubizm, futuryzm, suprematyzm.

W 1924 roku terminem „awangarda” posługiwano się rzadko, najczęściej ujmując go w cudzysłów oraz odnosząc do dziedziny sztuki. Na przykład w pierwszym numerze „Reflektora” z listopada 1924 roku w notatkach zamieszczona została krótka recenzja „Bloku” (nr 6–7), gdzie ukryty za pseudonimem „C.” autor pisał, że jest to „jedyne w Polsce pismo tzw. »awangardowe«”²⁹. I choć pod koniec lipca tego roku Jalu Kurek pisał o „awangardzie poetyckiej polskiej”, „poezji sztandarowej naszej awangardy” czy „poecie z wyklinanego bastionu awangardy”³⁰, był to przypadek odosobniony, wynikający najpewniej z jego rozległych kontaktów z futurystami włoskimi, którzy już od przeszło dekady operowali tym pojęciem.

W słownikach rodzimych pisarzy i krytyków literackich tego czasu wciąż dominowała „nowa sztuka”. To właśnie wokół tej nazwy skupiały się nowatorskie tendencje w literaturze, o czym świadczyła nazwa założonego w tym samym roku przez Gackiego „Almanachu Nowej Sztuki”. Na jego łamach pojęcie awangardy pojawiało się incydentalnie i odnosiło się do literatury francuskiej; Stern pisał o „poetach awangardy francuskiej”³¹, nota redakcyjna informowała o „przekładach poetów awangardy francuskiej” (1924, nr 2), takim samym sformułowaniem posłużył się Gacki w ogłoszonym w następnym numerze programowym wystąpieniu *Na drodze do nowego klasycyzmu*³².

²⁷ [Bez tytułu], „Blok” 1924, nr 7–8.

²⁸ W. Strzeмиński, [bez tytułu], „Blok” 1924, nr 2.

²⁹ [C.], „Blok” i „Kurier Bloku” nr 6–7, „Reflektor” 1924, nr 1.

³⁰ J. Kurek, *Poezja futuryzmu polskiego*, „Głos Narodu”, 28.07.1924.

³¹ A. Stern, „A”. *Napisał Tadeusz Peiper*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.

³² S.K. Gacki, *Na drodze do nowego klasycyzmu*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 1.

Również zamieszczone w pierwszym numerze „Reflektora” (listopad 1924 roku) deklaracje programowe obracały się wokół szeroko pojmowanej „nowej sztuki”: „Nie przesądzamy, (...) jaką jest ta Nowa Sztuka, zadowalamy się określeniem z okresu walki romantyków z klasykami, w którym odpowiednio podstawiamy terminy. »Sztuką paseistyczną jest ta, która dawała maximum zadowolenia naszym ojcom, Sztuką Nową jest ta, która daje maximum zadowolenia – nam«”³³. Awangardowe czasopismo uzasadniające swój program jednym z bardziej rozpoznawalnych i mocno zakorzenionych w tradycji literackiej słów, za pomocą których Stendhal komentował walkę romantyków z klasykami³⁴ – to jeden z wielu, lecz bynajmniej nie największy paradoks nowatorskiej poezji z początku lat dwudziestych.

W 1924 roku „awangarda” dopiero z wolna zaczęła się pojawiać w słownikach nowatorskich artystów (i krytyków), odnosząc się przede wszystkim do sztuk plastycznych i literatur krajów romańskich. Następny rok nie przyniósł w dziejach tego pojęcia znaczącej zmiany, krytyka i teoria literacka wciąż ogarnięte były fermentem, w którym, niczym w kalejdoskopie, przesuwwały się różnorodne formuły oraz etykiety. Świadczył o tym artykuł Przybosia *Poezja „Zwrotnicy”* ogłoszony na łamach „Gazety Porannej”³⁵. Była to recenzja dwóch opublikowanych niewiele wcześniej tomów Peipera – *A* oraz *Żywych linii*, która dla autora stała się okazją do próby zdefiniowania linii programowej tytułowego czasopisma. Stwierdzał, że jest ono „reakcją przeciw dowcipnej szcziotliwości (...) »Skamandra«”, nazywał je „żołnierzem w walce o powagę wyrazu artystycznego i wagę społeczną sztuki” oraz „robotnikiem budującym poezji podstawę współczesności”. Słowa Przybosia świadczyły o współistnieniu w ówczesnym dyskursie nowatorskiej poezji dwóch centralnych punktów, z których wysnuwały się odmienne, choć w gruncie rzeczy bliskie sobie, łańcuchy pojęć i skojarzeń: jeden odzwierciedlała metaforyka militarna, drugi – konstruktywistyczna.

Awangarda wciąż jednak nie potrafiła nazwać samej siebie. Z tego właśnie wynikały kłopoty Przybosia, który w swoich rozważaniach nie mógł precyzyjnie określić postawy poetyckiej Peipera; określał go mianem

³³ Cz. Bobrowski, [Nota redakcyjna], „Reflektor” 1924, nr 1.

³⁴ Chodzi o słowa: „Romantyzm jest sztuką dostarczania narodom takich dzieł literackich, które w obecnym stanie zwyczajów i poglądów mogą im dać możliwie najwięcej przyjemności. Klasycyzm, wprost przeciwnie, dostarcza im literatury, która możliwie najwięcej przyjemności dawała ich pradziadom”. Stendhal [M.-H. Beyle], *Racine i Szekspir*, tłum. W. Natanson, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957, s. 159.

³⁵ J. Przyboś, *Poezja „Zwrotnicy”*, „Gazeta Poranna”, 21.02.1925.

„najwybitniejszego teoretyka [i] przywódcy futuryzmu”, odnajdywał w jego wierszach „dynamiczną energię futurystyczną” oraz „umiark i niemal klasyczny spokój”. Sięgał zatem po określenia, wobec których redaktor naczelny „Zwrotnicy”, a później również jego akolici zachowywali demonstracyjny dystans; futuryzm uznawali za krótki, chaotyczny epizod w dziejach nowoczesnej poezji, a opatrywanie jej etykietą klasycyzmu – którą propagowano w „Almanachu Nowej Sztuki” – za przedwczesne „osiadanie na laurach”. Kłopoty z terminologią, jakie odnotowujemy w rozważaniach Przybosia, wyraźnie sugerują, że u progu 1925 roku „awangarda” wciąż jeszcze krążyła na dalekich marginesach słowników krytycznoliterackich epoki, pojawiając się jedynie sporadycznie, na przykład w ogłoszonej przez Jarosława Jankowskiego na łamach „Głosu Narodu” recenzji trzeciego numeru „Reflektora”, gdzie znalazły się sformułowania „nasza awangarda” i „część młodych artystycznej awangardy”³⁶.

Dominację „nowej sztuki” w ówczesnym języku krytycznoliterackim poświadczają artykuły Czesława Bobrowskiego publikowane na łamach „Reflektora”. W trzecim (i ostatnim) numerze pisma, datowanym na maj 1925 roku, ogłosił on artykuł *Przeciw*, gdzie wzywał:

Nie popełniamy błędu tych, którzy nas zwalczają, miejmy odwagę rewidować swoje poglądy wobec najdrobniejszych zjawisk artystycznych. Sekciarstwo i dogmatyzm są wrogami Nowej Sztuki na równi z bezwyznaniowością i bezprogramowością. Nie przywiązujemy się na zawsze do jakiejś formy sztuki. Apollinaire, Cézanne i Rimbaud powinni być dla nas „pompierami” (Cocteau). Pamiętajmy, że jedynym bezspornym określeniem nowej sztuki jest: nowa, tzn. inna niż dotychczas, i że sztuka współczesna ma nie 4, jak Światowid twarze, a $4 \times X$ ³⁷.

Dla Bobrowskiego „nowa sztuka” miała „X” wcieleń, czyli – mówiąc inaczej – stanowiła dynamiczny i daleki od krystalizacji nurt, którego atutem była różnorodność. Wspólną cechą wchodzących w jego skład kierunków miał być bardzo szeroko pojmowany i nieredukowalny do konkretnej postawy antytradycjonalizm rozpięty między biegunami bezprogramowości i sekciarstwa. To właśnie ten drugi, wraz z towarzyszącym mu dogmatyzmem, miał być największą przeszkodą w rozwoju sztuki, który wciąż jawił się jako nieustanny i trudny do uporządkowania ferment. Rozwój „nowej sztuki” opisywany był jako szeroka, nieuporządkowana fala przemian,

³⁶ Jar[osław] Jan[kowski], *Ruch wydawniczy*, „Głos Narodu” 1925, nr 113 (16.05.1925).

³⁷ Cz. Bobrowski, *Przeciw*, „Reflektor” 1925, nr 3.

a nie jako zdyscyplinowany pochód, któremu towarzyszyła grupa podążających na czele artystów.

Ciekawy trop w dziejach wkraczania pojęcia awangardy do literatury polskiej stanowi artykuł Peipera *W obronie awangardzystów polskich*, który opublikowany został na łamach hiszpańskiego czasopisma „Alfar” w kwietniu 1926 roku. Jego bezpośrednią przyczyną były pochodzące z drugiej ręki (z francuskiej prasy) i nie do końca prawdziwe informacje o kompletnym pominięciu rodzimych nowatorów przez Guillerma de Torrego w *Awangardowej literaturze europejskiej* (*Literatura europeas de vanguardia*, 1925)³⁸. Autor tej pracy, stanowiącej pierwszą całościową monografię nowatorskich ruchów, w niezbyt obszernym fragmencie poświęconym literaturze polskiej pisał o „grupie awangardzystów polskich skupionych wokół pisma »Skamander«”³⁹, przywołując zaledwie kilka utworów: *Chrystusa miasta* Juliana Tuwima, *Czarną wiosnę* Antoniego Słonimskiego oraz *Zielono mam w głowie* Kazimierza Wierzyńskiego. Wzbudziło to protest Peipera, który pisał, że „między nazwiskami podanymi przez awangardowe literatury europejskie nie ma ani jednego awangardowego”⁴⁰, co zresztą nie było do końca prawdą, bo w książce de Torrego znalazła się również jednozdaniowa wzmianka o *Żywych liniach*⁴¹.

Nieporozumienie to nie zasługiwałoby nawet na wzmiankę, gdyby nie znamieny fakt: w korespondencji z hiszpańskim czasopismem Peiper swobodnie operował pojęciem awangardy, zupełnie inaczej niż w artykułach opublikowanych w „Zwrotnicy”. A przecież kontekst jego listu wyraźnie świadczył o tym, że odnosił je do pisarzy nowatorów, do „grupy dziesięciu szalonych, którzy chcą odnowić sztukę i życie w Polsce”⁴². Dlaczego zatem w kraju nie pisał o awangardzie? Być może do pewnego stopnia przesądziła o tym kwestia wpisanych w to pojęcie skojarzeń z polityką i postawą radykalną, które kolidowały z jego programem estetycznym, wspartym na idei budowy. Być może również pojęcie awangardy zanadto kojarzyło mu się z eksperymentalną twórczością poetów włoskich i francuskich, których poszukiwaniom przyglądał się z ciekawością, ale i ze sporym dystansem. Jego program estetyczny z pełną świadomością został zbudowany na zupełnie

³⁸ G. de Torre, *Literatura europeas de vanguardia*, Rafael Caro Raggio, Madrid 1925.

³⁹ Tamże, s. 363.

⁴⁰ T. Peiper, *W obronie awangardzystów polskich*, tłum. S. Jaworski, [w:] *O wszystkim i jeszcze o czymś*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 120.

⁴¹ G. de Torre, *Literatura europeas...*, dz. cyt., s. 364.

⁴² T. Peiper, *W obronie awangardzystów...*, dz. cyt., s. 121.

odrębnych fundamentach, co podkreślał mocno jeszcze w 1947 roku, pisząc, że rodzima awangarda „zasadniczo różniła się od francuskiej i zarzucała jej nadużywanie kaprysu, zgubne pościgi w świecie snów i półsnów, lekceważenie otaczającej rzeczywistości, zaniedbywanie formy i budowy”⁴³.

Cytowane wcześniej słowa Peipera o „garstce szalonych” odnosiły się bez wątpienia do reaktywowanej mniej więcej w tym samym czasie „Zwrotnicy”. Stanowiły one manifestację silnych więzów grupowych, jakie łączyły publikujących na jej łamach autorów. Był to też brzemienisty w skutkach moment, kiedy krąg jej współpracowników ulegał stopniowemu domykaniu, owa zaś „garstka” zmniejszała się do grona kilku autorów, których nazwiska figurowały na okładce czasopisma w wykazie wydanych w serii „Zwrotnicy” publikacji.

Grupa ta wciąż jeszcze nie miała swojej nazwy. Co ciekawe, termin „awangarda” był wówczas „na wyciągnięcie ręki”, lecz wciąż jeszcze nie został puszczony w obieg, incydentalnie posłużył się nim w ostatnim numerze drugiej serii Przyboś⁴⁴, a wcześniej, w numerze ósmym, znalazła się krótka anonimowa notatka o wspomnianej korespondencji Peipera: „Hiszpański miesięcznik »Alfar« zawiera list Peipera pt. *W obronie polskich awangardzistów*, w którym autor atakuje hiszpańskiego pisarza p. Torre za śmieszne »informacje« o Polsce, oddane w książce o awangardach europejskich”.

W czasie drugiej „Zwrotnicy” pojęcie awangardy wciąż funkcjonowało na marginesach refleksji o nowatorskiej literaturze, przyćmione przez termin „nowa sztuka” i określenia pochodne. Na przykład opublikowane dwa lata później czasopismo architektów i plastyków „Praesens” nosiło podtytuł „kwartalnik modernistów”, a następne lata nie przyniosły pod tym względem istotnej zmiany, ponieważ do końca lat dwudziestych termin ten pojawiał się w stosunku do eksperymentalnej literatury raczej rzadko, nie ukazując się w kolejnych „czasopismach awangardy”. Na przykład Jan Brzękowski w wydawanym w Paryżu „L’Art Contemporain – Sztuka Współczesna” posługiwał się konsekwentnie terminem „nowa sztuka”⁴⁵, podobnie zresztą jak w swoich ówczesnych artykułach drukowanych w kraju.

Być może o trudnościach, z jakimi termin ten zadomawiał się w rodzimej krytyce, częściowo przesądziły czynniki pozaliterackie. Retoryka

⁴³ T. Peiper, *50 lat filmu francuskiego*, [w:] tegoż, *Wśród ludzi na scenach i na ekranie*, t. 2, oprac. K. i J. Fazanowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 483.

⁴⁴ J. Przyboś, *Idea rygoru*, dz. cyt.

⁴⁵ Zob. np. J.B. [Jan Brzękowski], *Europa? Europa?*, „L’Art Contemporain – Sztuka Współczesna” 1930, nr 2.

operująca pojęciami integracji, konsolidacji, zwierania szeregów pojawiała się często na łamach prasy literackiej w kontekście rozważań politycznych. Na przykład redakcja „Gazety Literackiej” w sierpniu 1926 roku zaapelowała o sformowanie „zawodowej falangi” pisarzy, czyli „wspólnego frontu literackiego”, który miałby stanowić część szerszego procesu „sanacji moralnej”, jaki rozpoczął się wraz z przewrotem majowym⁴⁶.

Pojęcie awangardy usiłował też w tym czasie przechwycić obóz narodowy. W Poznaniu zaczęło ukazywać się redagowane przez Stefana Wyżkowskiego pismo „Awangarda. Miesięcznik Młodych” (od 1936 roku: „Awangarda Państwa Narodowego”). Był to organ Młodzieży Wszepolskiej, na łamach którego głoszone były charakterystyczne dla tego ugrupowania poglądy; w inicjującym działalność miesięcznika artykule Zdzisław Stahl, czołowy teoretyk pisma, stwierdzał, że jego nadrzędnym celem jest „praca nad stworzeniem zwartego i zdyscyplinowanego obozu narodowego (...), który by w odpowiedniej chwili mógł się przeciwstawić wrogom naszej Ojczyzny i ująć krzepko ster losów kraju w swe ręce”⁴⁷. Było to wyraźne nawiązanie do tradycji drugiej połowy wcześniejszego stulecia, kiedy przymiotnikiem „awangardowy” opatrywano wszystkie radykalne ruchy polityczne. W tym wypadku jednak macierzysty kontekst militarny został wzmocniony szeregiem pokrewnych sformułowań w rodzaju „zwartość”, „zdyscyplinowanie”, „krzepkość”, „energia”, „siła”, charakterystycznych dla „frazologii pism lewicowych, młodolegionowych i młodoendeckich, otwarcie faszyzujących (...)”⁴⁸.

Równolegle jednak pojęcie awangardy zapuszczało korzenie w krytyce literackiej i wypowiedziach programowych nowatorskich artystów. Po burzy pierwszych lat niepodległości, gdy wszystkich reprezentantów nowych prądów w literaturze hurtowo określano mianem „futurystów”, siatka pojęć zaczęła się z wolna klarować, choć wciąż daleka była od jednoznaczności. Jeszcze w 1925 roku we wspomnianej już wcześniej recenzji „najwybitniejszym teoretykiem [i] przywódcą futuryzmu” Peipera nazywał Przyboś⁴⁹, który z kolei dwa lata później został zaliczony przez recenzenta „Gazety Literackiej” w poczet „konstruktywistów”⁵⁰. Wkrótce

⁴⁶ O wspólny front literacki, „Gazeta Literacka” 1926, nr 13–14.

⁴⁷ Z. Stahl, *Do kogo należy jutro?*, „Awangarda. Miesięcznik Młodych” 1928, nr 1.

⁴⁸ M. Zaleski, *Przygoda drugiej awangardy*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2000, s. 175.

⁴⁹ J. Przyboś, *Idea rygoru*, dz. cyt.

⁵⁰ [Anonim], *Wiersze Juliana Przybosia*, „Gazeta Literacka” 1927, nr 10.

jednak wszystkie niejasności poczęły stopniowo zanikać, a w krystalizującej się siatce pojęć, jakimi operowali nowatorscy pisarze, centralne miejsce zaczęła zajmować „awangarda”. Jej zakres znaczeniowy przejął wiele z kompozycji skojarzeń, jakie patronowały „nowej sztuce”, a jednocześnie został otoczony flankami metafor militarnych i konstrukcyjnych, które znajdowały się na usługach ideologii postępu. Wyznaczał on rytm rozwoju literatury, o czym pisał na łamach „Europy” Przyboś w artykule *Na odcinku poetyckim*, ustawiając poezję – „gatunek z natury swojej awangardowy” – w forpoczcie tych przemian⁵¹. Przekonanie o tym, że nowa liryka i jej reprezentanci idą na czele wielkiej fali przemian, powtórzył po autorze *Oburącz* Kurek, który stwierdzał, że „wszystkie zdobycze w dziedzinie języka i literatury dokonały się na odcinku poetyckim i stąd poezja idzie zawsze w awangardzie, podczas gdy np. beletrystyka żywi się jej okruszynami z należytych opóźnieniem”⁵².

Przekonanie o własnej „awangardowości”, które w drugiej połowie lat dwudziestych stawało się wśród pisarzy nowatorów coraz bardziej powszechne, miało swoje przełożenie na głosy krytyki literackiej. Kazimierz Czachowski w artykule *Młody Kraków literacki*, ogłoszonym w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1929 roku, nazwał Peipera „wodzem awangardy nowych kierunków w sztuce”⁵³. Właściwa nominacja dokonała się zresztą o wiele wcześniej, nie bez pewnej dozy usiłowań samego zainteresowanego, uznawanego przez większość (z wyjątkiem futurystów) nowatorskich poetów za najważniejszy autorytet w tej materii. Znamienne zresztą, że kilka lat później, w 1933 roku, na łamach tego samego czasopisma Czachowski pisał o „awangardzie literackiej” jako o zwartej grupie autorów, zaznaczając, że „Peiper za czasów wydawanej i redagowanej przez niego »Zwrotnicy« był, podobnie jak Jules Romains we francuskim unanizmie, niejako »papieżem« tzw. »sztuki teraźniejszości«⁵⁴”. Ukuta tutaj formuła, podejmowana często przez krytyków, sugerowała mimochodem istotną zmianę nie tylko w pozycji nowatorskich poetów w hierarchii życia literackiego, ale i w samym dyskursie awangardowym. Przemianowanie „wodza” na „papieża” definitywnie kończyło okres heroiczny awangardy i zapowiadało jej stabilizację.

Kolejny akt w wędrówkach pojęcia awangardy rozpoczął się u progu lat trzydziestych. Wtedy właśnie na mapie ówczesnego życia artystycznego

⁵¹ J. Przyboś, *Na odcinku poetyckim*, „Europa” 1930, nr 6.

⁵² J. Kurek, *Awangarda literacka w Paryżu*, „Głos Narodu”, 22.07.1930.

⁵³ K. Czachowski, *Młody Kraków literacki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1929, nr 31.

⁵⁴ Tegoż, *Z życia literackiego w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1933, nr 28.

pojawiła się „Linia. Czasopismo Awangardy Literackiej”. Tytuły i podtytuły istniejących wcześniej periodyków „nawiązywały bezpośrednio do haseł programowych ich założycieli, wskazywały na metaforyczne »tory«, »linie«, »horyzonty«, »reflektory«, »zwrotnice«, »zenity«, »kuźnice« itd. Nowej poezji”⁵⁵. Tymczasem redagowane przez Kurka pismo proklamowało swoją „awangardowość” wprost, podkreślając jednocześnie, że jego nadrzędnym celem jest stworzenie wspólnej platformy dla wystąpień nowatorskich artystów oraz zakończenie etapu ich „przypadkowego i doraźnego azylu”⁵⁶ na łamach innych czasopism.

Inni zwrotniczanie traktowali jednak wówczas użyty przez Kurka w podtytule termin „awangarda” z rezerwą. Wynika tak ze wspomnień Brzękowskiego, który w *Wyobraźni wyzwolonej* pisał:

Przyznam się, że osobiście nie lubiłem tego słowa, wyczuwałem w nim coś mi obcego, nutę samochwalstwa i futurystycznej autoreklamy; podobnie z pewną rezerwą odnosili się doń Przyboś i Peiper. Ale był to okres, gdy wszystkie czasopisma w różnych krajach nosiły podtytuły „Revue d'Avant-garde”, termin ten „był w powietrzu”, okazał się zbyt dogodny, by się nim nie posługiwać. Przyjął się on więc ogólnie w okresie „Linii”, gdzie lansował go Jalu Kurek, i w miarę przenikania naszego oddziaływania poza zakres Krakowa zaczęto nas coraz częściej określać tym mianem⁵⁷.

„Linia” przypieczętowała karierę pojęcia awangardy. Czasopismo kontynuowało wytyczony przez „Zwrotnicę” tor rozwoju poezji eksperymentalnej, a jednocześnie podgrzewało stare konflikty i dyskusje, zaciekle atakując zwłaszcza twórców związanych ze środowiskiem „Wiadomości Literackich”. Pryncypialny, bojowy charakter tych ataków początkowo zjednał „Linii” uznanie młodego pokolenia poetów, których historia literatury zaliczyła do Drugiej Awangardy. Publikowali na jej łamach wiersze, z atencją wypowiadał się o niej Czesław Miłosz, a Teodor Bujnicki na łamach „Pionów” podnosił ją do rangi „najważniejszej propozycji [ówczesnej] literatury polskiej”⁵⁸. Wkrótce jednak entuzjazm ten osłabł, a powodem był stosunek do spraw politycznych i społecznych, wobec których „Linia”

⁵⁵ G. Gazda, *Kształtowanie się pojęcia awangardy w krytyce i badaniach nad literaturą XX wieku*, [w:] *Problemy awangardy*, red. T. Kłak, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 1983, s. 15.

⁵⁶ J. Kurek, *Ostatni etap. Cztery lata w gwałtownym skrócie*, „Linia” 1931, nr 1.

⁵⁷ J. Brzękowski, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966, s. 125.

⁵⁸ t.b. [Teodor Bujnicki], *Czwarty numer „Linii”, „Piony”* 1932, nr 3.

zachowała znaczną rezerwę, co w dużej mierze wynikało ze stanowiska jej redaktora naczelnego⁵⁹.

„Awangardy polskie jak dotąd były najbardziej bojowe w sprawach dekoracyjnych”⁶⁰ – pisał z tego powodu Jerzy Zagórski. W słowach tych dochodziła do głosu kwestia relacji między literaturą a polityką, a więc temat, który miał się znaleźć w centrum polemik o awangardzie w najbliższych latach. W perspektywie nadających jej ton żagarystów „poeci »Linii« nazbyt pochopnie utożsamiali swoją pracę nad językiem z uczestnictwem w sprawach świata pracy”⁶¹. A to młodemu pokoleniu nie wystarczało, tym bardziej że „sama idea »awangardy«, »awangardyzmu« jawiła się jako anachroniczna i przynależna do świata, który chcieli opuścić”⁶².

Pojawienie się „Linii” stało się impulsem do przewartościowania pojęcia awangardy oraz rozliczenia z pierwszym pokoleniem jej reprezentantów. W połowie 1933 roku na łamach „Robotnika” Marian Czuchnowski ogłosił szkic *W głąb awangardy*, który miał szeroko zakrojone, rewizjonistyczne ambicje, wyładowujące się przede wszystkim w oskarżeniach wywodzących się ze „Zwrotnicy” poetów o burżuazyjną postawę oraz ignorowanie prawdziwych źródeł konfliktów i bolączek trawiących współczesność. Nie przebierał przy tym w środkach i słowach; już na wstępie bardzo krytycznie odniósł się do pierwszych akapitów Peiperowskiego *Punktu wyjścia*, gdzie mowa o „wieku dwudziestym, który nie umiał przyjść na świat” i o wojnie, która „widziana z wysokich wież przyszłości, (...) była doniosłym wypadkiem w dziedzinie uprawy ducha”⁶³. Według Czuchnowskiego były one pisane w czasie, gdy „Mussolini wyścielał ulice miast włoskich trzaskiem karabinów maszynowych”, zbieżność ta miała zaś dowodzić faktu inspiracji włoskim futuryzmem, z którego Peiper zaczerpnął „gloryfikację wojny” oraz „gloryfikację techniki z gloryfikacją kapitalistycznej cywilizacji”⁶⁴. Ale na tym nie koniec: list Marinettiego opublikowany na łamach „Zwrotnicy” Czuchnowski uznał za „gest kurtuazyjny faszysty wobec swych przyjaciół”. Jakkolwiek dosadność sformułowań zapisać

⁵⁹ Zob. T. Klak, *Czasopisma awangardy. Część I: 1919–1931*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Polska Akademia Nauk, Wrocław 1978, s. 226.

⁶⁰ J. Zagórski, *Radion sam pierze (prawo do wiersza)*, „Żagary” 1932, nr 6. Zob. także: S. Jędrychowski, *Linia wpisana w koło*, „Żagary” 1931, nr 2.

⁶¹ M. Zaleski, *Przygoda drugiej awangardy*, dz. cyt., s. 117.

⁶² Tamże, s. 167.

⁶³ T. Peiper, *Punkt wyjścia*, „Zwrotnica” 1922, nr 1.

⁶⁴ M. Czuchnowski, *W głąb awangardy*, „Robotnik” 1933, nr 260.

można na rachunek tonacji publicystycznej, to bynajmniej nie był to głos odosobniony; w akompaniamencie podobnych, choć nie zawsze tak radykalnych, argumentów pojęcie awangardy, które dopiero niedawno zagościło w słowniku krytyki literackiej, ulegało daleko idącym prze-wartościowaniom.

To, co niedawno wydawało się symbolem postępu, nieoczekiwanie stawało się symptomem zapóźnienia. Najłżejsze spośród oskarżeń mówiły o burżuazyjności, najcięższe – o faszyzmie, dyskusja zaś na temat awangardy zataczała coraz szersze kręgi, wypowiadali się na ten temat między innymi Stanisław Czernik, Teodor Bujnicki, Marian Piechal. Ten ostatni w artykule *Awangarda jako problem społeczny* zarzucał ówczesnym poetom nowatorom powierzchowność, twierdząc że to „pod hasłami snobistycznych nowinek kryje się oportunizm, a nie w istotnym słowa znaczeniu awangarda”⁶⁵. Owym „znaczeniem istotnym” było nie tylko działanie pod sztandarem postępowych haseł, lecz także gotowość do rzucenia na szalę własnego życia w obronie wyznawanych idei. W podobnym tonie wypowiadał się Czuchnowski, który w artykule „*Linia*” bez linii stawiał związanym z nią poetom ultimatum: „poezja uciekinierów mieszczaństwa, jeśli chce być z proletariatem, musi umieć powiązać swoje sprawy ze sprawą proletariatu”⁶⁶.

Twórcy z kręgu Drugiej Awangardy z coraz większą ostentacją dystansowali się od poetów Pierwszej, poddając krytycznej rewizji ich dorobek, a jednocześnie przenicowując pojęcie awangardy. Pod piórem młodych krytyków poczynano ono nabierać innego znaczenia, na powrót nasiąkało treścią polityczną, jak na przykład w artykule Lecha Piwowara, który wprowadzał podział na dwie awangardy: „artystyczną, mieszczańską i awangardę proletariatu”⁶⁷. Pierwsza, burżuazyjna, znajdowała się w jego mniemaniu w fazie schyłku, przyszłość zaś należała do drugiej, kojarzonej tu z poezją partyjną oraz szeroko pojętą sztuką mas. I tylko nieliczne głosy reprezentantów młodej generacji, jak na przykład Józefa Czechowicza, wzywały poetów do zachowania wstrzemięźliwości wobec sporów rozgrywających się na styku literatury i polityki: „Poezja awangardy winna wzmocnić swe pozycje. Skłaniając się sentymentem ku bezbronny i uciśnionym, winna nie zapominać, że jednak nie może służyć

⁶⁵ M. Piechal, *Awangarda jako problem społeczny*, „Gazeta Artystów” 1935, nr 23.

⁶⁶ M. Czuchnowski, „*Linia*” bez linii, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15.

⁶⁷ L. Piwowar, *Idąc z Marianem Czuchnowskim*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 6/7.

porachunkom, w których aż za często »cel uświęca środki«, machlojkom i załganiem zarówno dolnych, jak górnych klas społecznych»⁶⁸.

Od jednoznacznego kojarzenia pojęcia awangardy z polityką odciął się Peiper, który w 1936 roku pisał na łamach „Czasu”:

Istotą awangardowości jest przygotowywanie drogi zastępom nadciągającej armii. W dziedzinie poezji oznacza to poetów, którzy na drodze poszukiwań poetyckich wyprzedzają wszystkich innych i którzy czynią to tak skutecznie, że inni podążają za nimi. Gdzie nie ma śmiałych poszukiwań poetyckich, gdzie nie ma odważnego wstępowania na nieznanne tereny, gdzie nie ma nowatorstwa tam (...) nie ma awangardy. Ale samo nowatorstwo też nie wystarcza; musi być ono takie, aby za nim podążała armia; jeśli nowatorstwo nie przyjmie się, jeśli nie pociągnie za sobą innych, jeśli nie okaże się torowaniem drogi licznym zastępom, dowodzi to, że nie miało w sobie zalet awangardowych. Dwa są warunki awangardowości: wyprzedzanie i pociąganie⁶⁹.

Autor *Nowych ust* w swoich rozważaniach z rozmysłem odwoływał się do języka militarnego. Taka linia myślenia wpisywała się w specyfikę jego teorii estetycznej, w której poeci nowatorzy mieli stać się „karmicielami karmicieli”. Winni oni – jak sugerowała apostolska metafora „tworzyć dla dwunastu” – torować drogę idącym za nimi następcom oraz „awangardzić” opinią publiczną.

W tym przypadku ważniejsze jednak było to, co Peiper przemilczał. W swoich wywodach nie odniósł się do zainicjowanej przez twórców młodego pokolenia dyskusji na temat relacji pomiędzy literaturą a polityką. Zdawkowo powtórzył jedynie swoje wcześniejsze argumenty, że nowoczesna forma poetycka jest jedną z form zaangażowania w bieżące życie społeczne, a punkt ciężkości rozważań na temat pojęcia awangardy przeniósł gdzie indziej. Dowodził mianowicie, że choć „Awangarda jako grupa już nie istnieje”⁷⁰, to jej poczynania stały się motorem napędowym przemian, których rezultaty będzie można zobaczyć w pełni dopiero po upływie kilku dziesięcioleci. Była to ucieczka w przyszłość przed opiniami, które zapowiadały stopniowy kres tej formacji.

Niedługo potem ogłoszono zmierzch awangardy. Zarzucano jej reprezentantom pogardę dla wszystkich myślących inaczej oponentów oraz operowanie słownikiem zawierającym retorykę stosowaną w państwach

⁶⁸ J. Czechowicz, *Uspołecznione absurdy*, „Kamena” 1934, nr 8.

⁶⁹ T. Peiper, *O awangardowości i awangardzie*, „Czas” 1936, nr 8.

⁷⁰ Tamże.

rzządzonych w sposób autorytarny⁷¹. Swoistym podsumowaniem toczonych w latach trzydziestych dyskusji był artykuł Ignacego Fika *Awangarda i awangardziści*, gdzie wyróżnionych zostało kilka odmian tytułowej postawy:

Jedni prawo do tej zaszczytnej nazwy uzurpują sobie z racji swej wynalazczości formalnej, drudzy czują się bojownikami o postęp społeczny, inni wreszcie każą się cenić za robotę swą w podświadomości. W każdym z tych wypadków akcentowany jest inny nakaz etyczny: raz – nowość, eksperyment, raz – odwaga, bojowość, raz – szczerość, autentyzm⁷².

Choć Fik najbardziej cenił drugi z wymienionych rodzajów awangard, to nie miał złudzenia, że czasy tej formacji dobiegały końca, ponieważ współczesność stawiała się areną starcia dwóch konkurencyjnych postaw: totalizmu i humanizmu społecznego. Awangarda wydawała mu się bezbronna w starciu z dynamicznymi procesami politycznymi i wielką historią, nie potrafiła bowiem sformułować przekonujących recept na bolączki dręczące współczesnych. W latach dwudziestych jej marzenia o zbliżeniu z polityką skończyły się szybką deziluzją, w kolejnej zaś dekadzie okazały się zastawioną przez tradycję literacką pułapką: „Poetom drugiej awangardy chodziło o nadanie temu porozumieniu społecznej doniosłości. Wchodząc w rolę »profety«, »nauczyciela«, »działacza«, w swoich wypowiedziach odwoływali się do utrwalonego w społecznej świadomości wizerunku pisarza, wywodzącego się z tradycji romantyzmu”⁷³. Na pewien paradoks zakrawał przy tym fakt, że z mapy literatury awangardę miał zmieść ten sam strumień, do którego chciała wstąpić, wierząc, że pozwoli to uchylić zarzuty o estetyzm i odegnąć dręczące jej reprezentantów poczucie społecznej nieużyteczności.

Był to ostatni akt krótkiej, lecz intensywnej, wędrówki pojęcia awangardy w międzywojennej literaturze. U progu lat dwudziestych jego znaczenie w języku polskim było kojarzone z terminologią militarną, czego dowodzi poświęcony mu artykuł hasłowy, jaki został zamieszczony w opracowanym przez Jana Karłowicza, Adama A. Kryńskiego oraz Władysława Niedźwiedzkiego *Słowniku języka polskiego* (1920–1927), gdzie „awangarda” figuruje jedynie jako „straż przednia”, czyli część formacji wojskowej.

⁷¹ Por. M. Zaleski, *Przygoda drugiej awangardy*, dz. cyt., s. 176–177.

⁷² I. Fik, *Awangarda i awangardziści*, „Kurier Wileński” 1938, nr 50.

⁷³ M. Zaleski, *Awangarda w kulturze literackiej międzywojnia*, „Teksty” 1979, nr 2.

Do słowników rodzimej krytyki literackiej termin ten przybył z języków romańskich, gdzie kojarzony był z radykalną postawą polityczną bądź artystyczną. Najwcześniej, choć incydentalnie, posługiwali się nim dwaj pisarze: Peiper i Kurek. Pierwszy najpewniej zetknął się z nim podczas kilkuletniego pobytu w Hiszpanii, drugi natomiast podczas intensywnych kontaktów z włoskimi futurystami. Nie przeszczepili oni jednak na rodzimy grunt tamtejszej terminologii, poprzestając na operowaniu etykietami krążących wówczas w sztuce europejskiej „izmów”.

W pierwszej dekadzie międzywojnia pojęcie awangardy krążyło na marginesach refleksji o nowatorskiej literaturze, by znaleźć się w centrum dyskusji dopiero w dekadzie następnej. A jednocześnie z wolna przenikało różnymi drogami w stronę kultury popularnej, na gruncie której trwały próby jego przechwycenia i oswojenia, czego wyraźnym symptomem był choćby tytuł ukazującego się w latach 1933–1934 we Lwowie czasopisma „Awangarda. Niezależny Tygodnik Poświęcony Sprawom Teatru, Radia i Kina” (redagowanego m.in. przez Tadeusza Hollendra).

Kariera terminu „awangarda” była w Polsce nierozzerwalnie związana z dyskursem nowoczesności. Wpisywał się on w snutą przez Peipera i jego akolitów linearną wizję postępu, który zależał od garstki nielicznych i najbardziej świadomych jednostek, potrafiących sięgnąć spojrzeniem tam, gdzie nie docierała wyobraźnia poprzednich pokoleń. W latach międzywojennych ów powiew optymizmu wydawał się wszechogarniający, nowoczesna mitologia mnożyła bowiem przed oczyma współczesnych coraz to nowe figury, które wcielały i reprezentowały zdobywczego ducha epoki. Przez karty literatury, stronicze czasopism i ekrany kin przewinęły się sylwetki śmiałych podróżników, nieustraszonych wynalazców, nieustrudzonych naukowców, którzy rzucali wyzwanie przyrodzie, przestrzeni i własnym ograniczeniom. To właśnie ten zdobywczy duch udzielił się w latach dwudziestych zwrotniczantom, którzy w centrum swoich postulatów postavili hasło budowania nowego ładu, wspartego na zakorzenionych w myśleniu utopijnym fundamentach. Nieprzypadkowo to właśnie do nich w pierwszej kolejności przyłgnęło pojęcie awangardy, które korespondowało z ich założeniami estetycznymi oraz wyobrażeniami na temat pozycji artysty w życiu zbiorowości. Znacznym ich osiągnięciem było niewątpliwie wprowadzenie nowego słownika sztuki i narzucenie go swoim oponentom, którzy w latach trzydziestych nie krytykowali często konkretnych poetów nowatorów, lecz uderzali zbiorczo w szeroko, a często również nieostro pojmowaną „awangardę”. Kiedy bowiem przyświecająca Peiperowi i spółce

gwiazda postępu poczęła przygasać, dla dużej części krytyków wpisany w to pojęcie radykalizm – wcześniej uznawany za atut – stał się nieoczekiwanie mankamentem.

Zanim to jednak nastąpiło, zwrotniczanom udało się jeszcze jedna rzecz. Narzucili współczesnym dyskurs o nowatorskiej literaturze, sytuując w jego centrum pojęcie awangardy, które z biegiem czasu stało się najważniejszym kluczem do wyjaśniania i opisywania najbardziej radykalnych projektów estetycznych, jakie dojrzały w optymistycznej atmosferze nowoczesności. Wraz z jego wzrastającą popularnością z pola widzenia ginęły alternatywne względem haseł konstruktywistycznych pomysły, których przecież w pierwszej połowie lat dwudziestych wcale nie brakowało. Z szerokiej fali, jaką wlały się one do sztuki polskiej, stopniowo pozostawał coraz mniejszy strumień, a z szerokiego pola możliwości, jakie wówczas otworzyły się przed literaturą, pozostało zaledwie kilka najbardziej żywotnych i wyrazistych. Proces ten miał swój odpowiednik w następującej w tym samym czasie korekturze terminologicznej: awangarda zastąpiła „nową sztukę”.

2. Ruchome początki

Pojęcie awangardy weszło na dobre do słownika krytyki literackiej dopiero w latach trzydziestych, kiedy młodzi przedstawiciele Drugiej Awangardy podsumowali i poddali krytycznej rewizji dorobek Pierwszej. Niezależnie od sporów, jakie nieodłącznie mu towarzyszyły od chwili, kiedy na stałe zagościło w słowniku krytyki literackiej, stało się ono poręcznym kluczem do uporządkowania nowatorskich zjawisk w poezji tego czasu. Ale ta popularność miała też inne skutki; wraz ze zmianą słownika krytycznego następowała reorganizacja całego obszaru nowatorskiej literatury lat dwudziestych. Zastąpienie „nowej sztuki” przez „awangardę” pociągało za sobą bowiem nieuchronnie przesunięcie akcentów i reinterpretacje, w rezultacie których centralne miejsce na mapie eksperymentalnej poezji wyznaczone zostało grupie skupionych wokół „Zwrotnicy” poetów krakowskich pod wodzą Tadeusza Peipera. Zresztą już w latach dwudziestych próbowali relacjonować swoje dzieje tak, by kosztem innych ruchów i ugrupowań znaleźć się w jej centrum.

Historia awangardy, którą pisali w międzywojniu, opierała się na wykluczeniu. Pod ich piórami mapa nowatorskiej poezji w Polsce stawiała się coraz bardziej klarowna i przejrzysta, ugrupowania i propozycje „konkurencyjne” spychane były na jej marginesy, te zaś, które nie potrafiły dotrzymać innym kroku, po prostu z niej znikwały. W rezultacie już w latach trzydziestych, kiedy trwała ożywiona dyskusja na temat pojęcia awangardy i twórczości zaliczanych w jej szereg artystów, punktem odniesienia był przede wszystkim dorobek „Zwrotnicy” i podającej się za jej kontynuatorkę „Linii”. Kilka pierwszych lat niepodległości uznano za okres twórczego fermentu, z którego dopiero na etapie kolejnym miały się wyłonić ambitne projekty odnowienia liryki polskiej oraz dostrojenia jej do zdobywczego „Ducha Nowych Czasów”. Równolegle do tego procesu ustalała się personalna hierarchia, a grono poetów nowatorów stopniowo topniało, aż na pierwszym planie została z niego garstka zwrotnicznian.

Aby wskazać dynamikę tego procesu, wystarczy zestawić wykazy osób publikujących w kolejnych czasopismach „awangardy”. Przez łamy

opublikowanych na przełomie 1921 i 1922 roku dwóch numerów „Nowej Sztuki” (której współredaktorem był związany ze Skamandrem Jarosław Iwaszkiewicz) przewinęło się szerokie grono artystów związanych z futuryzmem i formizmem: Anatol Stern, Bruno Jasiński, Tytus Czyżewski, Aleksander Wat, Tadeusz Peiper, Mieczysław Braun, Bronisław Iwanowski.

Równie szeroki przekrój artystów obecny był w pierwszej serii „Zwrotnicy” (1922–1923): Aleksander Wat, Anatol Stern, Tytus Czyżewski, Bruno Jasiński, Stanisław Młodożeniec, Mieczysław Braun, Tadeusz Peiper, Julian Przyboś, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Leon Chwistek, Bolesław Dan, Ferdynand Goetel, Artur Maria Swinarski. Futuryzm sąsiadował tu z formizmem, załączki konstrukttywizmu z pogłosami ekspresjonizmu, katastrofizm Witkacego z optymizmem cywilizacyjnym redaktora naczelnego. Ponadto prezentowane były tutaj różnorakie „izmy” epoki, jak choćby puryzm, suprematyzm czy dadaizm (artykuł Tristana Tzary).

Tradycję tej różnorodności kontynuował „Almanach Nowej Sztuki” (1924–1925), gdzie publikowali Bruno Jasiński, Anatol Stern, Aleksander Wat, Stanisław Brucz, Stefan Kordian Gacki, Mieczysław Braun, Adam Ważyk, Tadeusz Peiper, Julian Przyboś, Jalu Kurek, Bronisław Iwanowski, Stefan Napierski, Edward Kozikowski, Jan Nepomucen Miller oraz Witkacy. Był to ostatni tak reprezentatywny dla całej rodzimej Nowej Sztuki periodyk, który miał ambicję odsłonięcia i udokumentowania złożonego charakteru przemian, jakie dokonywały się w polskiej literaturze tego czasu.

W kolejnej serii „Zwrotnicy” nastąpiła implozja. W sześciu numerach niepodzielnie dominowały nazwiska kilku autorów: Peipera, Przybosia, Brzękowskiego oraz Kurka, którzy stanowili trzon grupy określonej *ex post* mianem Awangardy Krakowskiej (z dzisiejszej perspektywy zaliczanie Ważyka do tego grona jest co najmniej dyskusyjne, jego twórczość bowiem obracała się w kręgu innych zagadnień)¹.

Wyliczenie nazwisk twórców publikujących na łamach kolejnych czasopism poświęconych literaturze eksperymentalnej, choć być może monotonne, pozwala jednak na wskazanie momentu, gdy w dziejach ruchu

¹ Zresztą w fundamentalnej dla dalszych badań nad awangardą *Koncepcji języka poetyckiego awangardy krakowskiej* (1965) Janusz Sławiński pisał: „Jedynym współpracownikiem drugiej »Zwrotnicy«, który nie partycypował w kształtowaniu założeń programowych, był Adam Ważyk. Zresztą w ogóle jego pozycja w zespole krakowskim różniła się dość wyraźnie od stanowisk pozostałych uczestników. Twórczość poetycka Ważyka tylko w niektórych swoich elementach daje się interpretować w kontekście awangardowej poetyki”. Dodać tu należy: w kontekście awangardowej poetyki w jej konstruktywistycznej, wysnutej z teorii Peipera wersji. J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Universitas, Kraków 1998, s. 51.

Nowej Sztuki nastąpiło symptomatyczne tąpnięcie. W pierwszej połowie lat dwudziestych była ona zogniskowana wokół kilku w miarę równorzędnych punktów, w których następowało tak charakterystyczne dla awangard środkowo- i wschodnioeuropejskich przenikanie się kilku – niekiedy tylko pozornie wykluczających się – jej odmian: ekspresjonizmu, futuryzmu i dadaizmu². Nie było to bynajmniej współistnienie harmonijne, lecz mimo wszystko możliwe do pogodzenia, o czym świadczył zróżnicowany zestaw nazwisk przewijających się przez łamy wspomnianych czasopism. Pierwszym sygnałem kresu takiego stanu rzeczy była podjęta w ostatnim numerze pierwszej serii „Zwrotnicy” próba rozliczenia i zamknięcia futuryzmu, w której uczestniczyli zresztą jego członkowie, przekonani, że przed Nową Sztuką otwiera się zupełnie nowy rozdział. Dowiodły tego następne lata, kiedy ich twórczość wykroczyła poza opublikowane na łamach jednodniówek manifesty.

Spór o futuryzm

To właśnie futuryzm padł pierwszą ofiarą wprowadzanych przez zwrotniczian porządków. Jako pierwszy hasło do nich rzucił Peiper, który w ogłoszonym na łamach ostatniego numeru pierwszej serii „Zwrotnicy” artykule poddał gruntownej krytyce wszystkie przyświecające futurystom idee i założenia artystyczne. W drugiej serii tego czasopisma strategia ta była kontynuowana, co poświadczał artykuł Przybosia *Idea rygoru*, gdzie wytyczona została wyraźna granica demarkacyjna pomiędzy dwoma liniami rozwoju polskiej poezji: konstruktywistyczną i futurystyczną. Pierwsza z nich – kierująca się tytułowym hasłem rygoru – została wyniesiona do rangi centralnego nurtu nowatorskiej liryki, druga natomiast została zredukowana i uznana za wtórną i mało wartościową:

Centralna idea rygoru, gruntowana już w pierwszych numerach „Zwrotnicy”, wyodrębnia jej stanowisko w obozie byłego futuryzmu polskiego i wyróżnia ze współczesnego ruchu awangard europejskich, anty-futurystyczny rygoryzm „Zwrotnicy” na chwilę tylko zetknął się z futurystami: w momencie, kiedy „Zwrotnica” rozpoczynała swoją działalność, futuryści byli jedynymi poszu-

² Zob. E. Bojtár, *Awangarda wschodnioeuropejska jako kierunek literacki*, tłum. J. Walicka, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 11 i 12.

kiwaczami nowych wartości artystycznych; „Zwrotnica”, pojmując swą pracę zbiorowo, mogła ich wciągnąć w swe koło. W dążnościach awangard europejskich wytycza „Zwrotnica” własną drogę. Bałwochwalstwo przypadku, asocjacionizm i dekompozycja, będące wspólnym błędem wielu kierunków współczesnych z nadrealizmem na krańcu, odrzucone przez „Zwrotnicę”, wyosabiają nową poezję polską i wyznaczają jej warowne wśród nich miejsce³.

Założenia te wyznaczyły ramy narracji o dziejach awangardy. W ciągu następnych lat krystalizowała się ona wokół zarysowanych tutaj kilku węzłowych punktów: przeciwstawienia rygoru i chaosu, założenia o odrębności polskiego konstruktywizmu względem awangard europejskich (a w zasadzie zachodnioeuropejskich, bo zbieżności z nowatorami z Europy Wschodniej i Środkowej było więcej) czy wreszcie twierdzenia, że przymierze z futurystami było jedynie chwilowe i miało charakter taktyczny. Wydaje się zresztą, że Przyboś chciał za wszelką cenę odciąć redagowane przez Peipera pismo od jakichkolwiek skojarzeń z futuryzmem, bo zdecydowanie podkreślał: „Trzeba rzecz jeszcze jaśniej powiedzieć. »Zwrotnica« nigdy futurystyczną nie była, mimo, iż kilku futurystów w niej współpracowało. (...) A jednak nasze głuche społeczeństwo nie przestaje nas utożsamiać z futurystami”⁴. Warto zestawić to kategoryczne stwierdzenie z przywołanym w rozdziale pierwszym artykułem Przybosia *Poezja „Zwrotnicy”*, gdzie nazwał Peipera mianem „najwybitniejszego teoretyka [i] przywódcy futuryzmu”⁵. Nie chodzi tutaj bynajmniej o tropienie terminologicznych niekonsekwencji, lecz o podkreślenie, że w ciągu półtora roku, jakie upłynęło między publikacją obu tekstów Przybosia, narracja o dziejach „Nowej sztuki” zaczęła ulegać stopniowemu domknięciu. Nie pojawiło się w niej co prawda jeszcze pojęcie awangardy, lecz pierwsze linie podziału zostały wytyczone.

W kolejnych latach różnice te uwyrażniały się coraz bardziej. Docho-
dziły do głosu nie tylko w pismach krajowych, lecz również w wydawanym w Paryżu piśmie „L’Art Contemporain – Sztuka Współczesna”. Jan Brzękowski (redaktor naczelny) w przeznaczonym dla zagranicznego czytelnika artykule *La poésie polonaise d’aujourd’hui (Documentaire)* prezentował rozwój nowatorskiej poezji w Polsce na przestrzeni ostatnich lat. W jego ujęciu był on nierozzerwalnie sprzęgnięty z dziejami „Zwrotnicy”, której wyznaczał miejsce centralne, marginalizując przy tym inne czasopisma,

³ J. Przyboś, *Idea rygoru*, „Zwrotnica” 1927, nr 11.

⁴ Tamże.

⁵ Tegoż, *Poezja „Zwrotnicy”*, „Gazeta Poranna”, 21.02.1925.

o jakich napomknął w jednym zaledwie zdaniu, zaznaczając, że obok krakowskiego pisma przez pewien czas funkcjonował „efemeryczny magazyn »Almanach Nowej Sztuki«, ukazujący się pod redakcją S.K. Gackiego i na wpół nowoczesny magazyn z Lublina, który zawierał interesujące artykuły C. Bobrowskiego”⁶.

Jeszcze wyraźniej taka narracja o dziejach Nowej Sztuki w Polsce wybrzmiała na łamach pierwszego numeru „Linii”. Otwierał go artykuł *Ostatni etap. Cztery lata w gwałtownym skrócie*, w którym Kurek pisał:

Dwunasty zeszyt „Zwrotnicy” (czerwiec 1927) odmienił pięcioletnią pracę grupy awangardy literackiej polskiej. Okładka tego numeru wykazuje bilans dokonanych wydawnictw: 12 numerów czasopisma, 8 zbiorów poezji (Peipera, Przybosa, Brzękowskiego, Ważyka, Kurka), 1 powieść (Kurka), 1 sztuka teatralna (Peipera), 2 książki teoretyczne (Krassowskiego, Peipera).

Od nru 12 „Zwrotnicy”, t.j. od czerwca 1927 roku grupa nowatorów literackich pozostawała bez własnego pisma⁷.

Na pierwszy rzut oka fragment ten zawiera garść suchych informacji zaczerpniętych z pierwszych stron okładek kilku numerów drugiej serii „Zwrotnicy”, gdzie w sposób narastający wymieniano kolejne numery pisma oraz publikacje związanych z nim autorów. W tym kontekście „Linia” prezentowana była jako spadkobierczyni i kontynuatorka osiągnięć nowatorskich prądów z poprzedniej dekady, lecz wyraźnie widać, że dorobek tej drugiej został zawężony przede wszystkim do dokonań „grupy krakowskiej”.

W artykule wstępnym z pierwszego numeru „Linii” zwraca jednak uwagę jeszcze jedna rzecz: otwierające go zdanie jest bowiem nie tylko wprowadzeniem do następującego zaraz potem skrótowego zreferowania dotychczasowego dorobku artystów nowatorów. Została w nim wytyczona granica, od której powinien być mierzony początek dziejów „grupy literackiej awangardy polskiej”. Wyraźnie sugerowała to wzmianka o „pięcioletniej pracy”, która ewidentnie odnosiła się do pierwszej serii „Zwrotnicy” i wykluczała poza jej nawias dorobek lat poprzednich, a zwłaszcza dokonania futuryzmu, który w latach trzydziestych często traktowano jako fazę wstępną, pozbawioną głębszego znaczenia dla dalszych dziejów poezji. Trzeba też dodać, że zarzuty pod wieloma względami analogiczne do tych,

⁶ J. Bereta [Jan Brzękowski], *La poésie polonaise d'aujourd'hui (Documentaire) nr 1*, „L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna” 1929, nr 1.

⁷ J. Kurek, *Ostatni etap. Cztery lata w gwałtownym skrócie*, „Linia” 1931, nr 1.

jakie wytaczano wcześniej w stosunku do reprezentantów tego kierunku, Kurek powtórzył w odniesieniu do surrealistów; na marginesie utrzymywał w krytycznym tonie rozważań o poezji Brzękowskiego stwierdzał, że „nadrealizm wprowadza dezorganizację i chaos w świadomości twórcy”⁸.

Symptomatyczny zresztą wydaje się fakt, że Kurek, który jeszcze niedawno określał się mianem futurysty, na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych począł z rezerwą odnosić się do hipotezy o wpływie włoskiej odmiany tego nurtu na polską poezję. Być może do pewnego stopnia zaważyły na tym uwikłania polityczne, o których pisał na łamach „Przeglądu Współczesnego” w artykule *Futuryzm i faszyzm*⁹, lecz nie był to zapewne jedyny powód rosnącego dystansu, który bodaj najwyraźniej wybrzmiał w zamieszczonej na łamach pierwszego numeru „Linii” nocie *Czy Marinetti wpłynął na poezję polską?* „Co za fatalne nieporozumienie!” – wykrzykiwał w odpowiedzi na zadane w ten sposób pytanie, a zaraz potem dodawał:

Znając możliwie dokładnie poezję włoską okresu futurystycznego, stwierdza, iż poza wpływem demonstracyjnego gestu marinettiańskiego z r. 1909 i jego ech (w manifestach, w szacie typograficznej itp.) – poezja futurystyczna włoska, a poezja Marinettiego w szczególności, nie wywarła żadnego wpływu na poetów polskich i nie ma mowy o jakimkolwiek wzajemnym stosunku tych poezji¹⁰.

Marginalizowanie wpływów futuryzmu w Polsce budziło protesty związanych z nim pisarzy. Na prekursorski charakter tego kierunku wskazywał na łamach „Miesięcznika Literackiego” Aleksander Wat, porównując działalność reprezentantów tego kierunku do „laboratorium nowych form”, które „dostarczało gotowych środków literackich innym szkołom poetyckim (...), dopingowało je w kierunku poszukiwań formalnych, ukształtowało pod wieloma względami dziś obowiązujący typ wiersza, wywarło znaczny wpływ na dzisiejszą prozę (...) i poniekąd na prasę”¹¹.

Kolejne lata przyniosły utrzymane w ostrzejszym tonie mowy obronne. W 1936 roku Stern pisał na łamach „Studia”: „Warto przypomnieć, że Peiper został zaprezentowany polskim czytelnikom właśnie przez »Nową Sztukę«, – a więc pismo, które już pozostawiło za sobą hasła futuryzmu”. A zaraz potem dodawał: „Piszę o tym ku uwadze tych, którzy czynią z mego

⁸ Tamże.

⁹ Tegoż, *Futuryzm i faszyzm*, „Przegląd Współczesny” 1930, t. 34, z. 101.

¹⁰ Tegoż, *Czy Marinetti wpłynął na poezję polską?*, „Linia” 1931, nr 1.

¹¹ A. Wat, *Metamorfozy futuryzmu*, „Miesięcznik Literacki” 1930, nr 3.

dawnego towarzysza broni twórcę awangardy polskiej”¹². W tym „sporze o pierwszeństwo” brał udział również Czyżewski, który we wstępie do tomu *Lajkonik w chmurach* pisał:

Nasza „awangarda” poetycka, która tak odzegnawuje się od polskiego futuryzmu i chce przemilczeć jego znaczenie, na szczęście wciąż jeszcze (w swych utworach) jest pod wpływem *Noża w bżuhu*, *Szeli* Brunona Jasieńskiego, *Kresiek i futuresek* St. Młodożeńca i mojego *Zielonego oka* i *Robespierre’a*. Tym lepiej dla nich. – Mają obecnie wolne „pole działania”. To pole, któreśmy, futuryści, przed piętnastu laty wywalczyli¹³.

Jego stanowisko było pod tym względem bardzo konsekwentne, podtrzymywał je bowiem w kolejnych artykułach. Na przykład dwa lata później w „Głosie Plastyków” pisał:

Doniosłość tego ruchu poetyckiego jest takiej siły i ważności – jaką swego czasu miał romantyzm polski. Ani Skamandryci, którzy są nieudalnymi epigonami Staffa i Tetmajera, ani ponurzy i nudni doktrynerzy z Awangardy z hiszpańskimi bródkami nie posiadali ani tego entuzjazmu, ani tego nowego instynktu poetyckiego, który stworzyliśmy tylko my futuryści, a raczej poeci-formiści. Był to ruch spontaniczny bezinteresowny i brutalny jak każdy wielki odnawiający epokę czyn.

Awangardiści czy inni skamandrycko-awangardowi kompilatorzy są tylko naszymi epigonami, a wpływy, a często i przerobione fragmenty moich wierszy i pomysły konstrukcji poetyckich z mojego *Zielonego Oka* (1919) i *Nocy i Dnia* (1922) znaleźć można u wielu „wynalazców” i „nowatorów”¹⁴.

„Nowatorzy” i „wynalazcy” toczyli w tych latach spór o palmę pierwszeństwa. W trakcie tych dyskusji dopełniał się rozbrat między futuryzmem a awangardą; zdaniem Czyżewskiego pierwsi wyprzedzili drugich, otwierając swoimi eksperymentami drogę, jakimi podążyla poezja w kolejnych latach. W szkicu *Od romantyzmu do cynizmu* piętnował cynizm, jaki jego zdaniem rozpleniał się w ówczesnym życiu literackim, zarzucając go również Peiperowi i grupie skupionych wokół niego poetów:

Dziwne to jednak, że tak poeci najmłodsi, jak i poeci starsi do tego przyznać się nie chcą, ignorując moją i moich kolegów twórczość poetycką. (...) Współpracowałem w „Zwrotnicy” w kilku numerach, wreszcie wyjeżdżając na dłuższy czas za granicę zerwałem nici łączące mnie z krajem i „Zwrotnicą”. (...) Po za-

¹² A. Stern, „Nowa Sztuka” (*Wspomnienie*), „Studio” 1936, nr 8.

¹³ T. Czyżewski, *Lajkonik w chmurach*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1936, s. 7.

¹⁴ Tegoż, *Mój futuryzm*, „Głos Plastyków” 1938, nr 8–12.

przestaniu współpracy mojej, Jasińskiego i Młodożeńca poezja polska uciekla ze „Zwrotnicy”. Nie ocaliły jej poezje p. Tadeusza Peipera (mimo nawet dużej zdolności frazeologicznej i retorycznej w pojęciu nowym). Odtąd redakcja „Zwrotnicy” uznała nasz byt za przekreślony a ani moje *Pastorałki*, które ukazały się potem, ani Młodożeńca *Kwadraty* ani Jasińskiego *Słowo o Szeli* nie znalazły tam odgłosu, ni jednego nawet słowa oceny. Niech żyje Klikomania, oto jeszcze jeden przyczynek do zaciekłości stronnicy w polskiej literaturze¹⁵.

Tymczasem krytykowany przez Czyżewskiego „awangardziści” sprawę stawiali zupełnie inaczej, odcinając się zdecydowanie od korzeni futurystycznych oraz przekonując, że właściwy początek nowej liryki nastąpił dopiero kilka lat później i wiązał się wyłącznie z ich wystąpieniami. W połowie lat trzydziestych Przyboś pisał w odpowiedzi na zarzut jednostronności i sekciarstwa awangardy:

Ruch nowatorski, wyszedłszy z Krakowa, już w tym swoim gnieździe był zróżnicowany odrębnymi indywidualnościami, a odgarniając elitę poetycką Lublina, Wilna, a ostatnio Lwowa i Warszawy, dawno przełamał kratki doktrynerstwa. Awangarda w każdym środowisku przybiera innym kształtem fali. Łączy zaś wszystkich nowatorów ogólne hasło poezji stuprocentowej, autentycznej, integralnej¹⁶.

Uchylając oskarżenia o jednostronność, Przyboś w pewnym stopniu mimowolnie je potwierdzał. Argument o wielości ośrodków i pluralizmie wchodzących w obręb tej formacji propozycji artystycznych dotyczył bowiem lat trzydziestych, a nie dekady wcześniejszej, a więc czasu, kiedy kształtowały się jej początki. Dla autora *Równania serca* niekwestionowanym „gniazdem awangardy” był Kraków, ona sama zaś z biegiem lat stawała się coraz bardziej „krakowska”, tym samym z pola widzenia znikało „warszawskie” środowisko z wcale pokaźnym dorobkiem (futuryzm, „Almanach”).

Twierdzenia te powtórzyli niebawem związani z krakowskim „Nowym Wyrazem” krytycy, w których wypowiedziach wyraźnie rezonował dogmatyczny ton Peipera i (zwłaszcza) Przybosia. Poświadcza to polemika Czyżewskiego z Heleną Wielowieyską, która w naszkicowanej przez siebie mapie nowatorskich ruchów poetyckich międzywojnia powtórzyła propagowane przez ekszwoitniczan twierdzenia. W jej ujęciu poezję polską w pierwszych latach niepodległości cechował brak samoświadomości, ówcześni futuryści działali bowiem na zasadzie „niezorganizowanych

¹⁵ T. Czyżewski, *Od romantyzmu do cynizmu*, [w:] *Wiersze i utwory teatralne*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009, s. 169.

¹⁶ J. Przyboś, *Uwagi o nowej liryce*, „Pion” 1935, nr 2.

i nieskoordynowanych odruchów”¹⁷, którym patronował impuls destrukcyjny, obierający sobie za cel zniszczenie tradycji. Porządek w tej chaotycznej magmie zaprowadziła dopiero „awangarda”, a właściwie – jak pisała autorka w innym artykule – „Awangarda”, pojmowana jako nazwa grupy poetów tożsama z pojęciem Awangardy Krakowskiej, jakie funkcjonowało w powojennej krytyce literackiej.

Przeciwstawienie futuryzmu i awangardy sprowokowało Czyżewskiego do podjęcia kilku zasadniczych kwestii. Polemizując z Wielowieyską, podważał tezę, w myśl której o nowatorstwie świadczyć miało przede wszystkim sformułowanie nowych teorii poetyckich, a jednocześnie sygnalizował nieścisłości terminologiczne, jakie wiązały się z pojęciem awangardy:

(...) czytając artykuł (...) niezupełnie zrozumiałem kogo p. W[ielowieyska] zalicza do „Awangardy”. Jeśli (...) ma na myśli tych kilku poetów, którzy grupowali się swego czasu koło krakowskiej „Zwrotnicy”, to w swej „nomenklaturze” jest nieścisłą i nie zna dobrze ani poezji polskich futurystów (formistów), ani historii powstania „Zwrotnicy”, gdzie przecież pierwszymi współpracownikami byli futuryści (ja, Jasieński, Młodożeńiec i inni). Słowo „awangarda” według mego zdania w tym wypadku nic nie znaczy. Według mnie „awangardzistami” są wszyscy poeci nowi. Jestem zdania, że „awangardą” mogliby się także nazwać futuryści i. formiści, jak i kilku poetów z ostatnich zeszytów „Zwrotnicy”, czy nawet inni poza „Zwrotnicą”, którzy przynoszą nowe wartości, a którzy nazwali się szumnie „awangardzistami”¹⁸.

Zastrzeżenia Czyżewskiego dotyczyły nie tylko kwestii terminologicznych, spoza nich bowiem wyzierały sprawy o większej doniosłości. Wyrazisty, czasem również dogmatyczny charakter twierdzeń głoszonych na łamach drugiej serii „Zwrotnicy”, a częściowo także i „Linii”, wraz z upływem czasu zmienił obraz dziejów „nowej sztuki” w pierwszych latach niepodległości. Podkreślanie przezeń znacznego wkładu futurystów w rozwój pierwszych lat nowatorskiej literatury w Polsce było natomiast jednoznaczne z podważeniem forsowanej przez część ekszwrotniczian tezy o prekursorskim charakterze ich wystąpień i propozycji estetycznych. Sporu tego nie rozstrzygnięto zresztą w międzywojniu, po wybuchu wojny został uśpiony na dwie następne dekady, by rozgorzeć ponownie w latach sześćdziesiątych¹⁹.

¹⁷ H. Wielowieyska, *We wszystkich kolorach*, „Nasz Wyraz” 1938, nr 6.

¹⁸ T. Czyżewski, *Amazonka awangardy*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 31.

¹⁹ Szerzej na ten temat zob. rozdział *Kronikarze i „fałszerze”* w tym tomie.

„Prehistoria” awangardy (1918–1925)

Niezależnie od stanowisk stron biorących udział w tym sporze jasne stało się, że „nowa sztuka” miała nie jeden, ale wiele różnych, choć nie zawsze równorzędnych, początków. Z czasem zostały one przyćmione przez najmocniejszy gest otwarcia, który został wykonany przez Peipera, a następnie zmitologizowany przez niego samego oraz pozostających pod jego wpływem poetów. Ale mimo wszystko owa seria początków stanowiła ważny epizod w dziejach literatury polskiej. To właśnie o ich obecność na mapie międzywojnia upominał się Ważyk pod koniec lat trzydziestych:

Prąd krakowski był tylko wąską i bardzo stateczną odnogą szerokiego, burzliwego potoku nowej sztuki, który niestety rozproszył się, zamarł, wsiąkł w piasek milczenia. Ferment poetycki pierwszych lat niepodległości wydał rozproszony, źle zorganizowany ruch, który nie doszedł do głosu, nie wypowiedział tego, co miał wypowiedzieć. Ten ruch poetycki został zdławiony nieomal w zarodku, zanim zdążył się wyklarować. Prehistoria awangardy pozostała więc czymś fragmentarycznym, niepełnym²⁰.

Z dzisiejszej perspektywy owa „prehistoria” wydaje się interesująca przede wszystkim dlatego, że odcisnięte w niej projekty odsłaniają alternatywną mapę rozwoju rodzimej „nowej sztuki”. Jej domniemany, choć nigdy w pełni nie wykrystalizowany zarys prowokuje do zadania pytania, jak wyglądał jej rozwój, kiedy nie było jeszcze „awangardy”, kiedy termin ten nie został jeszcze puszczony w obieg i przejęty przez garstkę związanych ze „Zwrotnicą” poetów, przypisujących sobie rolę czołowych reformatorów ówczesnej liryki polskiej.

Nowatorska poezja tego czasu ogniskowała się wokół innych słów i formuł. Prym wśród nich wiodła właśnie „nowa sztuka”, stanowiąca najczęściej i najchętniej stosowane pojęcie na oznaczenie nowatorskich, eksperymentalnych prądów, jakie pojawiły się w ówczesnej literaturze i sztuce. W pierwszych latach były one często mylnie utożsamiane z futuryzmem, w czym celowała zwłaszcza ówczesna prasa, choć podobnym uogólnieniem posługiwała się również część krytyków, zarówno tych, którzy na nowe zjawiska patrzyli z pewną dozą przychylności, jak i ich nieprzejeđnanych wrogów. Potęgowało to tylko i tak już spory zamęt terminologiczny, bo

²⁰ J. Śpiewak, *Rozmowa z Adamem Ważykiem*, „Sygnały” 1939, nr 65.

u progu niepodległości etykietą tą szermowano z dużą łatwością i sporym rozmachem, opatrując nią często wszystkich zwolenników szeroko i (często nieostro) pojmowanej nowości, jak choćby skamandrytów. Dotyczyło to zwłaszcza wszystkiego, co nastawione było na prowokację, konfrontację i skandal, a więc związane ze strategiami, za pomocą których futuryści z premedytacją usiłowali zaistnieć na scenie życia literackiego.

Ich ambicje wykraczały jednak poza chęć epatowania opinii publicznej. Tę rolę miały odgrywać przede wszystkim jednodniówki, które obie grupy – warszawska i krakowska – publikowały od 1920 roku (a nawet wcześniej, jeśli wziąć pod uwagę zaginioną ulotkę *Tak*²¹). Nie wykluczało to bynajmniej innych form działalności artystycznej, o czym świadczyło powołanie do życia pisma „Nowa Sztuka”, którego dwa numery ujrzały światło dzienne w listopadzie 1921 i lutym 1922 roku. Warto zaznaczyć, że publikacja pierwszego numeru w zasadzie zbiegła się w czasie z ukazaniem się *Noża w bzuhu*, a więc jednodniówki, która od razu wzbudziła znaczne kontrowersje i ostatecznie została skonfiskowana. Reakcja władz i czytelników była zresztą zapewne zgodna z oczekiwaniami redaktorów, Brunona Jasińskiego i Anatola Sterna, którzy swoje poczynania wzorowali na działalności dadaistów, wzywając: „wywieście sztandary ze słowami naszych szwajcarskich przyjaciół: Hcemy szczać we wszystkich kolorach”²². Podchwytywali w ten sposób jedno z haseł dadaistycznego wieczoru (Dada-Soiré) z 1916 roku: *nous voulons pisser en couleurs diverses*, które przedrukowane zostało w opublikowanym cztery lata później berlińskim „Dada Almanach”²³ i najprawdopodobniej właśnie tą okrężną drogą trafiło do *Noża w bzuhu*.

„Nowa Sztuka” na tym tle stanowiła publikację o zupełnie innym charakterze, „była pierwszą zasadniczą próbą przewyksławiania futuryzmu na tor wyłącznie szkoły poetyckiej”²⁴. Zapowiadało to głębokie przemiany kierunku, który stopniowo wykraczał poza fazę jednodniówek, niepotrafiących na dłuższą metę sprostać aspiracjom publikujących na ich łamach twórców. W intencji pomysłodawcy, Sterna, nie było to jednak pismo *stricte* futurystyczne, o czym świadczył fakt zaproszenia do współpracy Iwaszkiewicza i Peipera (pierwszy był współredaktorem debiutanckiego numeru, drugi – przedstawicielem pisma na Kraków). „Nowa Sztuka” do pewnego

²¹ Zob. A.K. Waśkiewicz, *Czasopisma i publikacje zbiorowe polskich futurystów*, „Pamiętnik Literacki” 1975, nr 1.

²² *Nuż w bzuhu. Druga Jednodniówka futurystów*, 1921.

²³ T. Tzara, *Chronique Zurichoise*, „Dada Almanach”, Berlin 1920, s. 13.

²⁴ A. Wat, *Metamorfozy futuryzmu*, dz. cyt.

stopnia kontynuowała politykę wcześniejszych „Formistów”; ciągłość widać przede wszystkim w publikowaniu wierszy czołowych europejskich poetów nowatorów oraz polskich futurystów, pod względem linii programowej zaszczyły natomiast wyraźne zmiany. O ile bowiem na łamach periodyku redagowanego przez Leona Chwistka, Konrada Winklera i Tytusa Czyżewskiego dadaistyczne przekłady i futurystyczne wiersze sąsiadowały z tendencjami ekspresjonistycznymi, o tyle te ostatnie na łamach „Nowej Sztuki” zostały mocno wyciszone.

Pismo miało być platformą wystąpień pisarzy nowatorów. *Wstęp od Redakcji* obwieszczał: „»Nowa Sztuka« nie ma pretensji do głoszenia nowych haseł, lub najnowszego kierunku. Pragnie być jedynie polem nowej syntezy sztuki, która uprawnia artystę do użycia jak najszerzych środków w celu stworzenia innych sensacji w sztuce, niżli te, które były używane dotychczas”²⁵. Pomimo tych zastrzeżeń z artykułu wstępnego wyłaniały się kontury postawy artystycznej, krystalizujące się przede wszystkim przez negację; „nie chcemy przedstawiać świata jako wielkiego, zagmatwanego hieroglify, jak to czynili polscy ekspresjoniści, ani też nie chcemy zająć się wyławianiem symbolów, niby figlarnie trzepocących ryb z powierzchni »dnia powszedniego«”²⁶. W dalszej części mnożyły się dystynkcje i słupy graniczne oddzielające program pisma od haseł głoszonych przez nowatorskie ugrupowania europejskie:

Nie wysuwamy tych żądań co niektórzy spośród ekspresjonistów niemieckich lub futurystów włoskich, że widz lub słuchacz winien być porwany przez dzieło i stać się jego częścią. Nie propagujemy *l'art abstrait* dadaistów francuskich i niszczenia sztuki dadaistów niemieckich. Ale chodzi nam o taką syntezę sztuki, która wyzwoliwszy się z pętów metafizyczności, wyzbywając się balastu sentymentalności i symboliki, stałaby się wreszcie nadbudową, nie trzymającą się ściśle wzorów rzeczywistości i wystarczającą samej sobie jedynie na podstawie swych walorów (...)”²⁷.

Poszukiwaniom własnego miejsca na mapie literatury współczesnej przyświecało hasło „synteza”. W niezbyt precyzyjnych, choć dość wyrazistych sformułowaniach dochodził do głosu duch nowej poezji, która anonowała samą siebie jako „demokratyczną” i „wszechludzką”, lecz robił to w sposób niewolny od ogólników i mglisty. Co ciekawe, owo poczucie misji

²⁵ [A. Stern], *Wstęp od Redakcji*, „Nowa Sztuka” 1921, nr 1.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże.

przybierało we *Wstępie od Redakcji* kształt hasła nawołującego do „wyzwolenia się z szablonu formy” nawet za cenę „nieoczekiwanych ekstrawagancji”:

Chodziłoby jednym słowem o przerwanie tam logiczności przede wszystkim – zależności, wydających się niezbędnymi samemu rozsądkowi –, ale najzupełniej zbytecznych dla nieuprzedzonego intelektu. Musimy w sztuce raz na zawsze skończyć z kwestią żądań, które jej stawia rozsądek, gdyż z natury swojej nie obejmuje on zbyt dalekich, wyłamujących się z ogólnych ram koncepcji. Oto jest najbliższe zadanie „Nowej Sztuki” – praca przesunięcia wartości twórczych i kompozycyjnych dzieła sztuki, zmodernizowanie psychiki społeczeństwa, zrealizowanie nowych i ekstatycznych perspektyw, które przed nami otwiera sztuka, nie zacieśniająca się w granicach *zrozumiałości* [podkr. oryg.].²⁸

Deklaracja ta ustanawiała jeden z najdalej wysuniętych w stronę nieświadomości przyczółków ruchu Nowej Sztuki. Atak na „zrozumiałość”, wyładowujący się w hasłach „przerwania tam logiczności” oraz odrzucenia „zależności wydających się niezbędnymi rozsądkowi”, wykraczał już poza sferę ludycznego karnawału, jaki (głównie) za sprawą futurystów rozegrał się w sztuce polskiej u progu niepodległości. Sformułowane tutaj hasła prowadziły o krok dalej, próbując zbudować uzasadnienie dla postulowanych przemian poetyckich w przeciwstawieniu „rozsądku” i „intelektu”. Pierwszy miał być domeną traktowanej tu ze sporym dystansem „logiczności”, operującej – jak można się domyślać – schematyczną i sztuczną wiedzą o świecie, drugi natomiast (przynajmniej częściowo) pozbawiony był takich ograniczeń. W przeciwstawieniu tym tkwiły załączki koncepcji, które wkrótce miały zaowocować odrzuceniem „zawiązków nawykowych” oraz zwrotem w stronę spontanicznego postrzegania świata – tę lekcję młodzi poeci odnaleźli w pismach popularnego podówczas Gilberta Keitha Chestertona. Ale „Nowa Sztuka” miała innego, choć nie wymienionego z nazwiska patrona, „uczonego o ileż bardziej płomiennego niż niejeden ze współczesnych artystów”, którego słowa zamykały artykuł: „(...) w teorii jest to rodzajem niedorzeczności chcieć poznawać inaczej niż za pomocą umysłu; ale jeżeli śmiało przyjmujemy niebezpieczeństwo, może *czyn przetnie ten węzeł, który rozumowanie zawiązało i nie rozwiąże*” [podkr. oryg.].²⁹

Był to cytat z *Ewolucji twórczej* Henriego Bergsona. Powołanie się na koncepcje francuskiego filozofa było w kręgu ówczesnej europejskiej sztuki eksperymentalnej dość powszechną praktyką, co wynikało z faktu,

²⁸ Tamże.

²⁹ H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, tłum. F. Znaniecki, Gebethner & Wolff, Warszawa 1913, s. 167.

że w wielu miejscach zbiegały się one z ich poszukiwaniami artystycznymi. W tym przypadku interesujący wydaje się kontekst tego dość krótkiego wyimka, który w całości brzmi:

Do istoty rozumowania należy zamykanie nas w kole tego co dane. Ale czyn rozrywa koło. Kto nigdy nie widział człowieka pływającego, powiedziałby może, że pływanie jest rzeczą niemożliwą, ponieważ, aby nauczyć się pływać, trzeba zacząć od utrzymywania się na wodzie, a więc umieć już pływać. W istocie rozumowanie będzie mnie zawsze przygważdżało do lądu. Ale jeżeli po prostu rzucę się do wody bez obawy, nauczę się pływać. Podobnie też w teorii jest rodzajem niedorzeczności chcieć poznawać inaczej, niż za pomocą umysłu, ale jeżeli śmiało przyjmujemy niebezpieczeństwo, może czyn przetnie ten węzeł, który rozumowanie zawiązało i nie rozwiąże³⁰.

Fragment ten dotyczył mechanizmu samopoznania. Bergson podejmował jeden z węzłowych tematów nowoczesnej filozofii i literatury, odrzucając charakterystyczną dla kartezjańskiego *cogito* wiarę w możliwość samopoznania oraz wyrażając wątpliwość, czy prawa rządzące świadomością można wysnuć jedynie z niej samej. Postulował więc, aby „wyjść poza refleksję nad świadomością”, sugerując, że „trzeba (...) wypchnąć intelekt poza niego samego, trzeba, aby myśl »wykonała skok«”³¹. Jeśli myśl nie może przezwyciężyć swych ograniczeń, może zrobić to działanie.

Analogiczne rozwiązanie proponowała „Nowa Sztuka”. Wezwanie do „szalonego skoku w niewiadome, a cudowne jutro” było w gruncie rzeczy powtórzeniem haseł Bergsona. To właśnie z jego koncepcji zaczerpnięte zostało przekonanie o upraszczających schematach poznawczych, które opłatają świadomość siecią różnorodnych przyzwyczajęń i konwencji. Pomijając drobne nieścisłości terminologiczne, jakie dochodziły w przeciwstawieniu „rozsądku” i „intelektu”, to właśnie władza tego drugiego, pojmowanego w duchu bergsonowskim, została zakwestionowana.

Skoro „czyn rozrywa koło”, to krąg myśli może przerwać skok w nieznane. Było to wezwanie do tej samej przygody, do jakiej nawoływała część awangardzistów europejskich zafascynowanych kryjącymi się w człowieku tajemnicami. Hasło to jednak znalazło jedynie częściowy posłuch wśród adeptów rodzimej sztuki nowatorskiej, ponieważ jej rozwój miał wkrótce ujawnić ciężenie w stronę koncepcji i teorii, które o wiele bardziej skłonne były wsłuchiwać się w tętno nowoczesności niż w echa nieświadomości.

³⁰ Tamże.

³¹ B. Skarga, *Złudzenia transcendentalizmu*, „Teksty” 1980, nr 1, s. 26.

Taki stan rzeczy wynikał po części z faktu, że teoria Bergsona nie cieszyła się w kręgach artystów nowatorów ogólnym poważaniem. Do pierwszorzędnych krytyków należał Witkacy, który nazywał go „największym demonem dzisiejszej filozofii” mamiącym „kłamliwymi obietnicami”, jakich niepodobna było spełnić³². Ale dystansu do koncepcji francuskiego filozofa specjalnie nie ukrywał również Peiper, który w opublikowanym w 1923 roku na łamach „Zwrotnicy” szkicu o futuryzmie wskazywał na wyraźny związek twierdzeń formułowanych przez reprezentantów tego kierunku, pisząc, że nieprzypadkowo powstawały one w okresie „wzbierania sławy Bergsona i żywego dyskutowania stosunku intelektu do intuicji”³³.

„Pozostawcież cośkolwiek człowiekowi dziakiemu, który mieszka w każdym z nas i który krzyczy, pozostawcie coś intuicji”³⁴, nawoływał tymczasem Stern. Podobne hasła przewijały się również w jego ówczesnej publicystyce, o czym świadczył opublikowany na łamach „Skamandra” artykuł *Manekiny naturalizmu*, którego ostrze wymierzone było przeciw ówczesnej sztuce scenicznej oraz sekundującej jej krytyce teatralnej. W snutych tam wywodach pojawiał się szereg rozróżnień i dopowiedzeń ogniskujących się wokół kilku chwytów i strategii artystycznych, spośród których jedna zajmowała miejsce centralne.

Chodziło o purnonsens. Podejmując dyskusję z Witkacym, który w teoretycznym wstępie do *Tumora Mózgowicza* zdecydowanie potępiał programowy bezsens w poezji, Stern usiłował wykazać, że w teoretycznych wywodach adwersarza pobrzmiewają wyraźne echa konfliktu między dwoma najważniejszymi bodaj pierwiastkami ówczesnej sztuki – tragiczmem i humorem:

Ten niemiecki tragiczm Witkiewicza, który każe mu walczyć z bezsensem, nieusprawiedliwionym przez wewnętrzną mutację, nie pozwala mu właśnie zrozumieć koncepcji twórczej, wyrażanej za pomocą tej samej czystej formy, ale wzniesionej na dnie humoru. Nie pozwala mu on zrozumieć zwrócenia się do bezwzględnej wartości rzeczy posiadających za jedyną miarę sąd ludzki, – odrzucenia wartości rzeczy „samych w sobie”, poza czasem i poza nami, wartości metafizycznych, – słowem, heroicznego, legendarnego, boskiego przyjęcia świata i człowieka, jako jego miary, – przy jednoczesnym uświadomieniu sobie zupełnej nieodpowiedzialności tej cudownie zmiennej miary. Oto jest to kolosalne przechylenie się wielkiej szali humoru i tragiczmu, które oglądamy, – świetne

³² S.I. Witkiewicz, *Parę słów w kwestii „wielkości” form w nowej sztuce*, „Zet” 1934, nr 7.

³³ T. Peiper, *Futuryzm (analiza i krytyka)*, „Zwrotnica” 1923, nr 6.

³⁴ [A. Stern], *Wstęp od Redakcji*, dz. cyt.

widowisko, na którym tragizm traci swe oparcie i ciężar i – wyrzucony zostaje mocą inercji na jakieś pozaświatowe śmietnisko³⁵.

Podział ten odzwierciedlać miała mapa ówczesnej literatury europejskiej. Niemiecki ekspresjonizm był w tym ujęciu sztuką tragiczną, zanurzoną w nihilizmie, podczas gdy w literaturze innych krajów poczynąły dominować wartości krańcowo odmienne. „Futurystyczna sztuka francuska, z Apollinaire’em i Jeanem Cocteau na czele”³⁶, świadomie opierała się na światopoglądzie wysnutym z poczucia humoru, a „Chesterton wznosił niezapomniany pomnik triumfu (...) na cześć tej nowej koncepcji”³⁷. Nad rozważaniami o „humorze” unosił się duch Bergsona, który miał patronować wyraziście, lecz nie do końca wyraźnie zarysowanej osi tragizm–komizm, wzdłuż której Stern usiłował uporządkować ówczesne zjawiska literackie.

W „Nowej Sztuce” zarysowywał się krąg inspiracji, który wyznaczała triada nazwisk: Apollinaire – Bergson – Chesterton. Chociaż w recepcji ich twórczości oraz myśli brakowało konsekwencji, czego zresztą trudno było oczekiwać od pisma, które zakończyło swój żywot po zaledwie dwóch numerach, to właśnie na jego łamach wejście futuryzmu w nową fazę stawało się faktem. Moment zwrotny dość wyraźnie ilustrowały słowa Sterna, który stwierdzał, że futuryzm „jest *pragnieniem rewolucji, przebudowy, nowego porządku rzeczy*, i – uświęcając paseizm, jako opór, który należy przewyciężyć, jest, jako taki, bodajże wartością ściśle społeczną, ewolucyjną” [podkr. oryg.]³⁸. W ten sposób przed ruchem Nowej Sztuki otwierały się nowe przestrzenie, których eksploracja nastąpić miała w najbliższej przyszłości.

Był to też moment, kiedy w dziejach Nowej Sztuki rozpoczęła się schizma. Choć przez kilka najbliższych lat miała pozostać utajona, to jednym z jej bezpośrednich, a być może również i najważniejszych powodów były sformułowane we *Wstępie od Redakcji* tezy, których kierunek i radykalizm wzbudził żywy sprzeciw Peipera. W napisanym kilka lat później zakończeniu *Tędy* (1930) wspominał: „Kiedy wydawca »Nowej Sztuki« cofnął po 2-gim numerze pomoc finansową, myślałem o kontynuowaniu tegoż pisma w Krakowie, lecz poza przeszkodami zewnętrznymi udaremniła to owa nieszczęsna przedmowa. By nie zaciemniała mojej pracy, stworzyłem pismo zupełnie nowe”³⁹.

³⁵ A Stern, *Manekiny naturalizmu*, „Skamander” 1921, nr 11–13.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże.

³⁹ T. Peiper, *Zakończenie*, [w:] *Tędy. Nowe usta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 314.

„Zwrotnica” miała skierować nowatorską sztukę na inne tory:

Był to kierunek, który pośrednio podważał dotychczasowe podstawy polskiego ruchu nowatorskiego, i, trudno, nie mógł usposobić życzliwie jego dotychczasowych przedstawicieli. Podważał je nie tylko przez afirmatywny stosunek do nowego tworzącego się świata, przez optymistyczne przyjmowanie cywilizacji i jej pochodnych, ale i przez pewne szczegółowe postulaty, jak choćby przez postulat nowego ładu, który pośrednio usuwał anarchistyczne siły, działające w samym sposobie futurystycznego myślenia⁴⁰.

Pisząc historię nowatorskiej literatury, Peiper odsuwał na jej margines szereg osób: nie tylko wspomnianych w przytoczonym fragmencie futurystów, lecz również inne uznawane dotychczas czołowe postacie: Chwistka (z powodu niedostatecznego „znawstwa sztuki”) oraz Witkacego (który „czuł awersję” do konstruktywistycznych haseł). Przetasowania personalne wydają się zresztą drugorzędne wobec dokonującego się tutaj faktu przesunięcia granic nowatorskiej literatury w Polsce. Ale ten opisany *ex post* gest założycielski nie był wolny od nieścisłości, jakie dość wyraźnie wybrzmiały w przytoczonym fragmencie, którego nie sposób czytać bez pewnej dozy dystansu. Przecież na łamach pierwszej „Zwrotnicy” publikowali swoje wiersze w zasadzie wszyscy liczący się wówczas futuryści, pojawiały się tam również teksty Chwistka i Witkacego, o których Peiper wypowiadał się potem ze sporym sceptycyzmem. W tej sytuacji tworzona przez niego heroiczna legenda przylega raczej do drugiej serii czasopisma, w której rzeczywiście grono autorów bardzo stopniało. Faktem jest natomiast, że pierwsze numery redagowanego przezeń pisma w znaczący sposób zmieniły trajektorię rozwoju poezji.

Zwrotnica została przestawiona. Nie przełożyło się to na natychmiastowe efekty, ponieważ te zaczęły uwyrażniać się dopiero po upływie paru lat, lecz od tego momentu w polskiej poezji zaczęły krążyć idee, które w intencji autora miały stanowić przeciwważa chroniące przed ewolucją literatury zmierzającą w kierunku, jaki wskazywały postulaty Sterna. Poświadczają to wyraźnie hasła głoszone na łamach pierwszej „Zwrotnicy”, które nieustannie krążyły wokół kręgu skojarzeń z budowaniem, a jednocześnie stawiały postulat konstruowania dzieła zgodnie z zasadami logiki. Sformułowanie takie bodaj najmocniej wybrzmiało w wywodach Peipera na temat futuryzmu, gdzie pisał, że „bez logiki nie ma jedności dzieła zbudowanego”,

⁴⁰ Tamże, s. 315.

a „głoszenie absurdu, (...) nonsensu czy też konieczności zerwania z więzami logiczności (...) jest zaprzeczaniem najistotniejszym prawom panującym nad słowem”⁴¹. Napomnienia te odnosiły się nie tylko do futuryzmu włoskiego, lecz również – a może nawet przede wszystkim – do jego polskiego odpowiednika, nietrudno bowiem dostrzec w nich polemikę z głoszonymi przez Sterna hasłami, w myśl których „cudownym, nieuchwytnym kośćcem sztuki współczesnej” powinna stać się „wola nielogiczności”⁴².

„Lewica literacka”

Jej duch krążył w nowatorskiej poezji jeszcze przez kilka następnych lat, ale bladł w zetknięciu z coraz silniej postulowanym przez dużą część reprezentantów ruchu Nowej Sztuki hasłem zaangażowania się w sprawy społeczne i polityczne, co w wyrazisty sposób wybrzmiało w piśmie „Awangarda”, którego powstanie było najważniejszym bodaj epizodem w krótkotrwałym sojuszu między lewicą literacką i polityczną. Związany został on zresztą gdzie indziej i wypalił się na łamach kilku numerów „Nowej Kultury”, czasopisma związanego z Komunistyczną Partią Robotniczą Polski⁴³. Na przełomie 1923 i 1924 roku zaczęły się tam pojawiać utwory Anatola Sterna, Aleksandra Wata, Stanisława Brucza i Mieczysława Brauna, a także przekłady tekstów Władimira Majakowskiego oraz Guillaume’a Apollinaire’a. Towarzyszyły im dwie wypowiedzi o charakterze *quasi*-programowym: *Sztuka i rzecz* Brucza (1924, nr 1) oraz *Nowe życie i nowa sztuka* Brauna (1924, nr 3). Wywołały one burzliwą dyskusję, w której trakcie podważono i zakwestionowano sensowność przymierza pomiędzy artystami nowatorami a lewicą polityczną. Anonimowy autor artykułu *Do teoretyków „Nowej sztuki”* (1924, nr 6) zarzucał poetom nieumiejętność logicznego formułowania swoich myśli oraz stawiał pod znakiem zapytania trwałość przymierza między reprezentantami świata sztuki i polityki. Replika Brauna *Moje osobiste zdanie o poezji* (1924, nr 9) próbowała rozwiązać te wątpliwości, opierając się na założeniu, że alians ten jest nieuchronny, ponieważ „w walkach społecznych poeta musi stanąć po stronie pracującego odłamu

⁴¹ T. Peiper, *Futuryzm (analiza i krytyka)*, dz. cyt.

⁴² A. Stern, *Manekiny naturalizmu*, dz. cyt.

⁴³ Na temat „Nowej Kultury” zob. R. Loth, „Kultura Robotnicza” – „Nowa Kultura” 1922–1924. Szkic z dziejów prasy kulturalno-oświatowej KPRP, „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 1.

ludzkości”⁴⁴. W kolejnym numerze inny, ukryty pod inicjałami B.M., pisarz doprecyzował swoje stanowisko, kreśląc paralełę między przemianami ekonomicznymi a estetycznymi; „okres obecny – przekonywał – okres upadku komunizmu, w dziedzinie sztuki można określić jako upadek starej sztuki i przejawienie się nowych tendencji w sztuce”⁴⁵. Wyłożone tam argumenty okazały się nieprzekonujące zarówno dla czytelników „Nowej Kultury”⁴⁶, jak i dla jej redakcji, która zamknęła dyskusję na temat nowej sztuki notą zawierającą zaproszenie do współpracy z czasopismem „wszystkich poetów bez względu na wyznawany przez nich kierunek artystyczny (...) byleby posiadali talent, umieli pisać wiersze i pisali zrozumiale dla mas robotniczych i byleby zdolni byli żyć duchowo tym, czym żyją te masy”⁴⁷. Rozbrat ten przypieczętował tekst Jana Hempla *Nieporozumienia literackie*, w którym autor domagał się stworzenia podwalin poezji proletariackiej, zaś współpracę z futurystami określił mianem „eksperymentu z poetami burżuazyjnymi”, niemającymi „nic [w]spólnego ani z walką, ani z ideałami, ani z umiłowaniami i nienawiściami klasy robotniczej”⁴⁸.

Przymierze „lewicy literackiej” i lewicy politycznej trwało od stycznia do połowy marca 1924 roku. W ciągu niespełna trzech miesięcy na łamach „Nowej Kultury” w przyspieszonym tempie zawiązał się, osiągnął swoje apogeum i zbankrutował jeden z najbardziej hołubionych przez twórców z kręgu Nowej Sztuki mitów: wiara w sprawczą moc poezji potrafiącej odmienić oblicze życia społecznego⁴⁹. Podobnymi deziluzjami znaczone były zresztą dzieje nowatorskiej poezji w wielu innych krajach Europy, na przykład w Związku Radzieckim, gdzie przetrącono kręgosłup tamtejszego futuryzmu, i we Francji, gdzie partia komunistyczna zdecydowanie odrzuciła zabiegających o jej względy surrealistów. Były to różne figury podobnych doświadczeń, w których chęć przyjęcia nowej wiary szła w parze z jej szybką utratą, szczytnym zaś (podsycanym przez utopijne marzenia) iluzjom patronowały próba stworzenia Nowego

⁴⁴ M. Braun, *Moje osobiste zdanie o poezji*, „Nowa Kultura” 1924, nr 9.

⁴⁵ B.M., *Stara i nowa sztuka*, „Nowa Kultura” 1924, nr 10.

⁴⁶ W kolejnym numerze „Nowej Kultury” (1924, nr 11) zamieszczono wypowiedź *Moje osobiste zdanie o poezji*, autorstwa anonimowego „robotnika samouka” o pseudonimie „Skowronek”, którego ustami zostały potępione wszystkie formy poezji z wyjątkiem „rodzącej się poezji robotniczej”.

⁴⁷ [Bez tytułu], „Nowa Kultura” 1924, nr 11.

⁴⁸ B.K. [Jan Hempel], *Nieporozumienia literackie*, „Nowa Kultura” 1924, nr 11.

⁴⁹ Por. S. Bereś, *Futuryzm, czyli początek końca*, [w:] tegoż, *Szuflada z Atlantydy*, Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, Wrocław 2002, s. 42–46.

Człowieka oraz nadzieja na wykucie zrębów Nowego Wspaniałego Świata. W ówczesnej literaturze najwyraźniej doszły one do głosu w konstruktywistycznym programie Peipera, który nie myślał o wielkiej Rewolucji, lecz o wielkiej Budowie.

Tymczasem futuryści usiłowali przenieść gest burzycielski w wymiar społeczny. Z tego względu do grupy związanych z „Nową Kulturą” poetów przylgnęło w tym czasie określenie „lewicy literackiej”. Jej miejsce na mapie ówczesnego życia literackiego wyodrębniali Jasiński i Stern w przedmowie do *Ziemi na lewo* (1924):

Są dwa rodzaje poetów w Polsce: jedni – grzeczniutcy, rozpieszczeni, starannie fryzują swoje wiersze, drudzy – „robią proroków”. Są jeszcze inni, nie rodzajowi. Ci, dla których poezja nie jest ani cukiernią, ani świątynią, lecz pracownią życia, wypranego z wulgarного estetyzmu. Ci inni – to my, byli futuryści⁵⁰.

Byli futuryści przeistaczali się w „lewicę literacką”. W 1924 roku formułą taką posługiwano się dość często, sięgnął po nią Wat, kiedy odcinał się od wystąpień innych artystów publikujących na łamach „Awangardy”, zapewniając, że „przeważna część lewicy literackiej za tego rodzaju wystąpienie zrzuca z siebie wszelką odpowiedzialność”⁵¹. Większość spośród tych twórców skupiła się wokół redagowanego przez Gackiego „Almanachu Nowej Sztuki”, którego pierwszy numer ukazał się w lutym 1924 roku. Szybko znalazł się on w centrum zainteresowania młodych poetów, którzy skłonni byli w nim postrzegać kontynuację wcześniejszych czasopism poświęconych nowatorskiej sztuce. Opinię taką wyraził na przykład Kurek w ogłoszonym w połowie 1924 roku na łamach „Głosu Narodu” artykule *Poezja futuryzmu polskiego*:

Okres drugi polskiej awangardy poetyckiej datuję od 6-go numeru „Zwrotnicy” i wydania „Almanachu F.24”. Po bojowej poezji futurystycznej przychodzi kolej na poezję spokojniejszą, budowaną harmonijnie i celowo. Poza odrębnym typem poety-konstruktor Tad[eusza] Peipera w grupie lewicy literackiej stanął szereg nowych poetów: Stan[isław] Brucz, hiperboliczny [Bolesław] Dan, mocny, choć zanadto trącący polityką Miecz[ysław] Braun, Stef[an] Gacki i inni [podkr. – A.W.]⁵².

⁵⁰ B. Jasiński, A. Stern, *Przedmowa*, [w:] *Ziemia na lewo*, Spółdzielnia „Książka”, Warszawa 1924, s. 3.

⁵¹ A. Wat, *Przeciw zdżiczeniu*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 11.

⁵² J. Kurek, *Poezja futuryzmu polskiego*, „Głos Narodu”, 28.07.1924.

Kolejny etap futuryzmu miała stanowić poezja „spokojniejsza, budowana harmonijnie i celowo”. Choć słowa Kurka nie zyskałyby najpewniej akceptacji twórców, których zaliczał w poczet „lewicy literackiej”, to wskazywały na istotne przesilenie, jakie dokonało się w ówczesnej refleksji na temat futuryzmu. Ślady tej przemiany wyraźnie zaznaczyły się na łamach czterech numerów „Almanachu Nowej Sztuki”, który stał się magnesem dla grupy młodych poetów nowatorów.

Nad przystąpieniem do owej lewicy zastanawiał się Przyboś, który w adresowanym do Marii Przybosiowej liście, datowanym na 21 marca 1924 roku, pisał:

À propos (...) literatury, to trzymam się „Skamandra” (najbliższy numer zawierać ma mój poemat) i „Zwrotnicy”, ale przechylam się ku lewicy literackiej, która wydała ostatnio „Almanach F 24”. Właśnie zgłaszam akces do tej grupy. W przyszłym tygodniu odbędzie się wieczór autorski Bolesława Dana i J[ózefa] Streichera we Lwowie. Przyjaciele zapewniają mi duże powodzenie, o czym ew[entualnie] doniosę. Bol[esław] Dan, siedzący obecnie wraz z Czyżewskim w Paryżu, zakłada pismo literackie z udziałem Chagalla i wszystkich znakomitości w rodzaju Cocteau, Salmon, Cendrars etc. i pisze mi, że mógłbym znaleźć tam posadę [podkr. – A.W.]⁵³.

Słowa Przybosia dowodzą, jak dynamiczna, a jednocześnie daleka od krystalizacji była mapa ówczesnej Nowej Sztuki. Jej kształt odbiegał dość znacznie od późniejszych syntez historycznoliterackich, w których pierwszoplanową rolę w rozwoju nowatorskiej poezji odegrali poeci z kręgu „Zwrotnicy”. Tymczasem w powyższych fragmentach przewijają się mało znane lub zupełnie dziś zapomniane postacie; nazwiska Stanisława Brucza, Stefana Gackiego i Mieczysława Brauna pojawiały się co prawda na marginesach pisanych w latach powojennych historii awangardy, ale Bolesław Dan (właśc. Aleksander Weintraub) i Józef Streicher to artyści zupełnie dziś zapomniani, a przecież współtworzący ówczesne środowisko pisarzy nowatorów. Ci, którzy wkrótce mieli całkowicie zdominować ten prąd literacki, na razie stanowili rozproszoną grupę; Przyboś i Kurek pisali z atencją o środowisku „Almanachu Nowej Sztuki”, a ten drugi traktował „poetę-konstruktora”, czyli Peipera, jako postać odrębną, pozostającą jakby na uboczu głównego nurtu rozwoju poezji. Rola twórców, którzy wyszli z futuryzmu, wciąż wydawała się pierwszoplanowa.

⁵³ J. Przyboś, *List XXVIII*, [w:] *Listy Juliana Przybosia do rodziny 1921–1931*, oprac. A. Przyboś, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 62.

W pierwszej połowie 1924 roku to właśnie oni w przeważającej części decydowali o obliczu Nowej Sztuki. Trudno zresztą nazywać ich futurystami w sensie, jakim znaczenie tego terminu obrosło na początku lat dwudziestych, kojarzone powszechnie ze skandalem, prowokacją, krzykliwymi jednodniówkami i wieczorami artystycznymi, których nieodłączną częścią były ekscesy i awantury. Choć sami chętnie pielęgnowali legendę z owych heroicznych czasów, to ich poszukiwania artystyczne zmierzały już w innym kierunku. Nawet tak zagorzały wówczas admirator futuryzmu jak Kurek podejmował polemikę z ideami Marinettiego, pisząc nieuwzględnianą do tej pory w antologiach literatury awangardowej i poświęconych im opracowaniach *Odpowiedź na „sztukę mechaniczną” Marinettiego*:

Przyjacielowi mojemu zza Alp ślawa i pozdrowienie.

Mam lat 19. Jestem dzieckiem gwiazd.

Kultura nasza nie idzie we właściwym kierunku. Postęp nie leży w usunięciu analfabetyzmu i w wynalezieniu coraz gwałtowniejszych gazów trujących. Estetyka pożądania i filisterskiej przyjemności w sztuce skończyła się.

Wiek nasz nie umiał oprzeć się plecami o mocną platformę.

Pragniemy syntezy.

Potworna maska mechaniki dzisiejszego świata wymaga odciążenia jej duchowego beżmiarem skoku w gwiazdy.

Czujemy kosmicznie. Czujemy się zrodzonymi w gwiazdach.

Budujemy maszyny, które są symbolem dynamicznej duszy świata.

Budujemy okręty i aeroplany, które są jaskrawym dowodem naszego instynktu planetarnego i naszej wieczystej bezgłośnej tęsknoty.

Świst lokomotywy i południowy zastygły krzyk miasta słyszą gwiazdy.

W maszynie krzyczy człowiek.

Sztuka jest świadomością kosmiczną.

Spraw, żeby wszechmocna szybkość przywiązała duszę naszą krwawymi nićmi do duszy wszechświata.

O spraw –

Mam lat 19. Jestem dzieckiem gwiazd i kocham Ziemię.

Między Marsem a Wenus jest 300 takich ziem. Nie mają jeszcze aeroplanów. Nie umieją krzyczeć.

Za maszyną są gwiazdy. Dlaczego nie widzisz gwiazd mistrzu – przyjacielu mój – dlaczego?

W mojej Polsce pola są żółte i śmieją się w niebo tak samo, jak kamienice mediolańskiego Corsa.

Dlaczego? –⁵⁴

⁵⁴ J. Kurek, *Poezja futuryzmu polskiego*, dz. cyt.

Maszyna kontra gwiazdy: za pomocą takiego zestawienia Kurek zarzucał przywódcy włoskiego futuryzmu brak wrażliwości na sprawy duchowe. W jego wypowiedzi przewijały się zresztą argumenty i zwroty bliskie ekspresjonizmowi, jak choćby „potworna maska mechaniki dzisiejszego świata”, „wieczysta, bezgłówna tęsknota”, „zastygły krzyk miasta” czy „w maszynie krzyczy człowiek”. Na podobnej zasadzie materii przeciwstawiona została ludzka dusza, przywiązana „krwawymi nićmi do duszy wszechświata”, a napięcie między oboma pierwiastkami zostało zwielokrotnione do wymiarów kosmicznych.

Maszynom Marinettiego przeciwstawiona została nieskończoność. W stosunku do światopoglądu ekspresjonizmu w słowach Kurka następowała jednak pozornie drobna, lecz brzemienna w skutkach korektura. Chodzi o „instynkt planetarny”, sprawiający, że kosmos przeistaczał się z tła, na jakim rozgrywały się duchowe dramaty jednostki, w przestrzeń, którą należy zdobyć i opanować. W ostatecznym rozrachunku postulaty Kurka nie odbiegały zbyt daleko od głószanego przez Marinettiego hasła podboju przestrzeni.

Kurek, uchodzący w tych latach za specjalistę od nowatorskiej literatury włoskiej, miał zresztą nieomal od samego początku kłopoty z jednoznacznym zdefiniowaniem futuryzmu, podkreślając, że był to kierunek różnorodny. Próbował zatem na różne sposoby przeprowadzać wewnętrzne rozróżnienia, jak choćby podział tego kierunku na dwa nurty: oficjalny, w którym pierwsze skrzypce grał Marinetti, oraz „cichy, ideowy”, skupiający się na kwestiach artystycznych. Ważniejszy dla niego był ten drugi, bo, jak twierdził, „futuryzm włoski nie leży w manifestach. Leży w środku”. Jednocześnie zdecydowanie protestował przeciw opiniom rodzimych krytyków, którzy odmawiali futurystom oryginalności i dyskwalifikowali ich twórczość jako bezwolną imitację nowinek z zagranicy:

Od futuryzmu polskiego nie wzięliśmy nic, zwłaszcza w literaturze; działo się to jednak wskutek naszej przymusowej separacji kulturalnej; moglibyśmy natomiast wydestylować ten wpływ z ciężącego nad nami futuryzmu rosyjskiego, specjalnie tę głośną, reklamarską krzykliwość, która panuje u nas w pewnych sferach, a która ma swój początek w manifestach włoskich⁵⁵.

Odcięcie się od wpływów futuryzmu włoskiego i rosyjskiego, a zwłaszcza od „reklamarskiej krzykliwości”, za której sprawą zyskiwały one uwagę opinii

⁵⁵ Tegoż, *Legenda błękitnego kraju. Rzecz o najmłodszej sztuce Włoch*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 15.

publicznej, ułatwiało przedstawianie polskiej wersji tego kierunku w innym świetle. Było to istotne zwłaszcza w kontekście przesunięcia sfery poszukiwań, jakie dokonało się na przełomie 1923 i 1924 roku, a więc tuż po tym, gdy na łamach „Zwrotnicy” podjęta została próba bilansu i symbolicznego zamknięcia tego nurtu. Fakt ten z entuzjazmem przywitał Karol Irzykowski, który w ogłoszonym na łamach „Wiadomości Literackich” artykule *Likwidacja futuryzmu*⁵⁶ przyklasnął tej inicjatywie, wyrażając przypuszczenie, że została ona zainicjowana przez Peipera. Było to zresztą zręczne posunięcie taktyczne, ponieważ przeciwstawiając futurystom redaktora naczelnego „Zwrotnicy”, odmawiał tym pierwszym jakichkolwiek zasług w rozwoju literatury polskiej, sugerując, że prawdziwe nowatorstwo w przyszłości zrodzi się z koncepcji konstruktywistycznych. Aby wygrać ten podział w sposób wyrazisty, przypominał ogłoszony w drugim numerze „Nowej Sztuki” artykuł *Nowa poezja hiszpańska*, uznając go za oazę rozsądku na tle futurystycznych enuncjacji, programowo zrywających z logiką i rozsądkiem.

Futurysty odpowiedzieli na zarzuty w „Awangardzie”. Można wysunąć przypuszczenie, że w tym czasie Peiper był już dla nich nie tylko sprzymierzeńcem, lecz również, a może nawet przede wszystkim, konkurentem. Nie mogąc, a może też nie chcąc podjąć polemiki z nim, przypuścili atak na Irzykowskiego, ogłaszając na pierwszej stronie pisma nawiązujący tytułem (a poniekąd i stylem) do prasy brukowej artykuł Gackiego *Likwidacja Likwidatora! Zdemaskowanie papieża merytoryzmu*. Wydaje się on ciekawy nie ze względu na uszczypliwości i personalne wycieczki, jakimi został naszpikowany, ale z powodu pojawiającego się w zakończeniu stwierdzenia: „Nowa sztuka (zresztą nie tylko w Polsce) przechodzi poważny kryzys. Wiemy o tym i burzymy po kolei to wszystko, co kryzys spowodowało. To jest chyba najrzetelniejszy dowód, że Nowa Sztuka jest sztuką żywą” [podkr. oryg.].⁵⁷

„Front Nowej Sztuki”, czyli początki i kryzysy

Identyczne sformułowanie pojawiło się w pierwszym numerze opublikowanego w tym samym dniu (!) „Almanachu Nowej Sztuki”, którego redaktorem

⁵⁶ K. Irzykowski, *Likwidacja futuryzmu*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 5.

⁵⁷ S.K. Gacki, *Likwidacja Likwidatora! Zdemaskowanie papieża merytoryzmu*, „Awangarda” 1924, nr 1.

był Gacki. Zważywszy na tytuł oraz publikujących na jego łamach autorów, miał być kontynuacją wydawanej niewiele wcześniej „Nowej Sztuki”. Związek z futuryzmem podkreślony został przez umieszczenie w tytule dwóch pierwszych numerów symbolu „F.24”, na którego obecność – jak sugerują powojenne wspomnienia Gackiego – nalegał Stern⁵⁸.

Ambicje naczelnego „Almanachu” wykraczały poza literaturę. Sygnalizowała to segmentacja treści w drugim numerze z 1924 roku, gdzie dodane zostały działy „Teatr” oraz „Kino”, oraz w ostatnim, który został opatrzony podtytułem „Literatura – plastyka – teatr – kino – muzyka – architektura – społeczeństwo”. Pod tym względem czasopismo wpisywało się w linię zainicjowaną przez „Zwrotnicę”, na której łamach pojawiały się artykuły omawiające przemiany we wszystkich dziedzinach sztuki. Miało też ambicję zebrania pod swym sztandarem wszystkich pisarzy nowatorów:

Jest nas w Polsce – pracowników Nowej Sztuki – zaledwie garstka.

Rozbici, walczący w pojedynkę ze słabością zorganizowaną, zmagaliśmy się jeszcze o czystsza, wyższą formę Nowej Sztuki. Kiedyśmy się znów zeszli, aby front odbudować, niepotrzebne nam są wszelkie deklaracje programowe: Nowa Sztuka jest sztuką żywą. O drodze, którąśmy przebyli, mówimy bezpośrednio pracą twórczą. Ta, co nas oczekuje, jest drogą do zdobycia.

Przyjaciołom naszym w kraju i za granicą: Tytusowi Czyżewskiemu, Stanisławowi Młodożeńcowi, Tadeuszowi Peip[e]rowi, Leonowi Chwistkowi przesyłamy braterskie pozdrowienia.

Front Nowej Sztuki został odbudowany. Nikt go już z nas nie opuści⁵⁹.

Był to kolejny gest otwarcia Nowej Sztuki. Jej dzieje w pierwszej połowie lat dwudziestych znaczone były podobnymi węzłowymi punktami, które nie do końca układały się w spójną narrację, czasem wchodziły w kolizję, uzupełniały bądź znosiły się nawzajem. W powyższych słowach wyrażenie odzwierciedlała to logika dezintegracji i integracji, kryzysu i nowego początku. Ich wymienny rytm nie był rozłożony w tym czasie na lata, lecz na miesiące, bo przecież kilka miesięcy wcześniej Jasieński rozwiązał oddział partyzantów:

Było miasto świadomości polskiej i była garstka partyzantów, co go chcieli zdobyć.

Byli jak ludzie, co zebrali się na placu policzyć swoje siły, uzbroić się i obmyśleć plan.

⁵⁸ A.K. Waśkiewicz, *Czasopisma i publikacje...*, dz. cyt.

⁵⁹ [Redakcja], *Front Nowej Sztuki*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1.

I plac nazwali: futuryzm polski.
A teraz rozchodzą się w miasto – każdy swoją ulicą.
Dla jednej idei – dla zwycięstwa.
Każdy swoją ulicą.
Czarne i nieprzystępne jest miasto świadomości polskiej. Wiele w nim bocznic,
zaułków i ślepych uliczek.
Którzy niedobrze drogę znają – zabłądzą.
Zamknęło się za nimi miasto.
Nie świeciły im żadne lampy.
Poszli w noc.
Każdy swoją ulicą⁶⁰.

Metaforyka militarna powróciła w redakcyjnej deklaracji „Almanachu”. Opisani przez Jasińskiego „partyzanci” mieli bowiem znów utworzyć wspólny (i spójny) front, za retoryką kryło się zaś charakterystyczne dla ówczesnych artystów nowatorów wyobrażenie sztuki jako dynamicznej dziedziny, która nieustannie wychyla się w przyszłość za sprawą garstki śmiałków. Wkrótce potem rodzima krytyka literacka będzie nazywać powszechnie taką postawę mianem „awangardowej”, ale jak dotąd tego pojęcia nie było jeszcze w słownikach, jakimi operował owładnięty ideą swojego początku dyskurs Nowej Sztuki.

Charakteryzowało go mocne, nieomal mitologiczne nacechowanie początku. Opowieści o jego kształcie dyktowało wciąż jeszcze nieosłabłe w tym gronie pragnienie „stworzenia pola nowej syntezy sztuki”, jakie w rodzimych realiach przybierało najczęściej kształt postulatu założenia czasopisma mającego skupić reprezentantów różnych „izmów”. Dowodziło tego wyliczenie w odredakcyjnej nocie „Almanachu” twórców, którzy wciąż jeszcze tworzyli jednolitą, choć – jak miała pokazać niedaleka przyszłość – mającą wkrótce ulec ponownej demobilizacji grupę, składającą się z kilku futurystów, formisty Chwistka i konstruktywisty Peipera. Jej różnicowany charakter utrudniał określenie szczegółowego stanowiska programowego, z czego zdawał sobie sprawę Gacki, pisząc w imieniu redakcji, że „niepotrzebne nam są wszelkie deklaracje programowe: Nowa Sztuka jest sztuką żywą”. A gdzie indziej dodawał: „jest więc Nowa Sztuka sztuką dynamiczną – ale stanowczo nie jest – dogmatyczną”⁶¹.

Linie programową „Almanachu” wyraźnie jednak określały teksty zamieszczone na jego pierwszych stronicach. Pierwszym z nich był wiersz

⁶⁰ B. Jasiński, *Futuryzm polski (bilans)*, „Zwrotnica” 1923, nr 6.

⁶¹ S.K. Gacki, *Refleksje literackie i nieliterackie*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.

Jasieńskiego *Do futurystów* zakończony słowami: „Idziemy / wydrzeć z ławy metafor / twarz / rysującą się / Świata”, po nim następowały rewolucyjne, wymierzone przeciw opresyjnemu systemowi symbolicznemu *Karnawały* Sterna oraz metapoetyckie *Słowo* Brucza („Jestem nie tylko poetą / Jestem inżynierem // I buduję mosty / Słów i dźwięków prostych”). Wysunięcie na pierwszy plan poezji było po części spełnieniem deklaracji o braku wypowiedzi programowych, lecz i tych – choć mało apodyktycznych w tonie – w „Almanachu” nie zabrakło.

Poglądy na kierunek i perspektywy rozwoju Nowej Sztuki wyłożył Gacki w artykule *Sztuka ludzka*. Jeden z pierwszych fragmentów, zatytułowany *Kartka z kalendarza*, nawiązywał do wydarzeń sprzed kilku lat:

Rok 1919. Futuryzm polski. Pokojowe *coup d'état*. Kilka oszałamiających wystrzałów, kilka czerwonych płacht (to dla starszych panów), kilka uderzeń mocnych, niecelnych.

Atakowani nie przyjęli pojedynku, szturmujący przestali być bohaterami.

Pozostało z tej krótkiej epopei futuryzmu parę pięknych rewelacji poetyckich, których wartość kiedyś będzie oceniona. Miał niewątpliwie jedną wadę: działał wśród społeczeństwa na oślep, a jednocześnie swój rozrost na zewnątrz uważał za sprawę pierwszorzędnej wagi⁶².

Był to kolejny powrót do początków Nowej Sztuki, jedna z wielu podejmowanych w tym środowisku prób opisanie fenomenu, jaki wydarzył się kilka lat wcześniej. Gacki zachowywał sporą powściągliwość w ocenie pierwszych lat istnienia futuryzmu, sięgał po metaforykę batalistyczną nie po to, aby opiewać heroizm młodych poetów, lecz zasugerować częściowe rozminięcie się argumentów nowatorów i obrońców tradycji. A jednocześnie zarzucał „likwidatorom futuryzmu” pochopne ferowanie sądów oraz niedostateczną wrażliwość na rolę impulsu nowatorstwa, który pobrzmiewał w utworach „rycerzy pięknej przygody” potrafiących sprawić, że „brukowy chaos przypadkowości śpiewa, ryczy, zgrzyta, furczy”⁶³.

„Namiętność burzenia jest także namiętnością tworzenia” – pisał Gacki, powołując się na znaną formułę Michaiła Bakunina. Pasowanie rosyjskiego myśliciela na jednego z patronów „Almanachu” zostało jednak zrównoważone innymi deklaracjami i dystynkcjami, które rozcieńczały rewolucyjny radykalizm i przedstawiały go na tory poszukiwań artystycznych. Zakwestionowanie politycznego posłannictwa sztuki i odrzucenie

⁶² Tegoż, *Sztuka ludzka*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1.

⁶³ Tamże.

materializmu dziejowego nie były jednak równoznaczne z uchyleniem się od spraw wspólnotowych, Gacki bowiem, śladem wszystkich ówczesnych reprezentantów Nowej Sztuki, usiłował sprzęgnąć swoje deklaracje ze sferą praktyki społecznej. A jednocześnie w centrum swoich rozważań próbował postawić człowieka. Czy znaczy to, że Nowa Sztuka miała być humanizmem? Poniekąd tak, choć raczej tylko w sferze ogólnikowych deklaracji, od jakich nie stronił w swoich wywodach Gacki, twierdząc na przykład, że „Nowa Sztuka jest jednością” i „Nowa Sztuka znosi sprzeczności”. Jego uwagę zaprzętała bowiem przede wszystkim możliwość stworzenia za jej pomocą „nowoczesnego społeczeństwa świadomych konstruktorów życia”⁶⁴.

Klasycyzm i schizma

Sprawy społeczne stanowiły ważki punkt odniesienia dla Gackiego, który w artykule *Refleksje literackie i nieliterackie* wzywał do stworzenia nowych sposobów i kryteriów oceny zaangażowania literatury w życie zbiorowości:

(...) dotychczasowa rola literatury w Polsce, oraz wyjątkowe warunki polityczne dają podstawę, ba! zmuszają do stworzenia sztuki *par excellence* życiowo twórczej t. j. takiej, którą Nowa Sztuka wszystkich krajów stworzyć usiłuje (faszyzm – futuroizm; konstruktywizm – komunizm). Dotychczasowa sztuka o tendencjach społecznych obracała się w ważkim kręgu „idei społecznych”, Nowa Sztuka jest społeczną przez wewnętrzną formę konstruowania artystycznego. Potrzebny nam jest Grabski literatury⁶⁵.

Zakorzenione w ówczesnej atmosferze życia społecznego publicystyczne stwierdzenie: „potrzebny jest nam Grabski literatury” wyraźnie określało postawę Gackiego, który wzywał do przewartościowania obowiązujących dotychczas kryteriów estetycznych, uznając je za kluczowe dla przyszłego powodzenia nowoczesnej literatury w kraju. Aby zatrzymać inflację pojęć w dziedzinie literatury, postulował sięgnięcie po metodę „krytyki formalnej”, mającej charakteryzować się „przedmiotową analizą tworów sztuki”, która wraz ze sformułowanym przez Brucza *Zarysem nowej poetyki* bodaj najwyraźniej świadczyła o zrębach nowatorskiego projektu krytyki literackiej, jaki wykształcał się na łamach „Almanachu”.

⁶⁴ Tegoż, *Sztuka ludzka*, dz. cyt.

⁶⁵ Tegoż, *Refleksje literackie i nieliterackie*, dz. cyt.

Był to jeden z paru symptomów próby wyrównania szyków „frontu Nowej Sztuki”, a jednocześnie próba wyposażenia jej reprezentantów w słownik pojęć i terminów pozwalających na opisanie i skatalogowanie przemian zachodzących w ówczesnej poezji. Jak się jednak wkrótce miało okazać, prawdziwym utrapieniem stała się nie inflacja, a dewaluacja niektórych spośród wyznawanych w kręgu „Almanachu” idei.

„Grabski literatury” się nie pojawił, pojawili się natomiast grabarze Nowej Sztuki. Punktem zapalnym stało się pojęcie klasycyzmu, którym posłużyli się czołowi autorzy „Almanachu”: Stern i Gacki. Pierwszy w artykule *O poetach Nowej Sztuki. List do redaktora „Almanachu”* więcej uwagi niż rewolcie i burzeniu poświęcił budowaniu, pisząc o „pracy polskiej nowej sztuki” oraz o „klasycyzmie dnia dzisiejszego”⁶⁶. Sugerował tym samym, że po etapie burzliwej rewolucji przyszła pora na katalogowanie i porządkowanie jej zdobyczy. Próbę taką podjął Gacki w artykule *Na drodze do nowego klasycyzmu*, gdzie próbował zaaplikować to pojęcie do literatury najnowszej, twierdząc, że: „Od futuryzmu reprezentowanego przez Sterna, Jasieńskiego i Wata do następnych: Peipera, Brucza, i Ważyka, widoczny jest wzrost »tendencji klasycznych«. Konstruowanie formalne wybija się na plan pierwszy”. Zaraz potem jednak – jakby wyprzedzając potencjalne zarzuty o zbyt pospieszne bilansowanie niewykrystalizowanych jeszcze tendencji – dodawał: „Ewolucja jest nie skończona. Trudno przewidzieć, do jakiego celu prowadzi”⁶⁷.

W tym bodaj najciekawszym artykule teoretycznym, jaki opublikowany został na łamach „Almanachu”, widoczne było – chyba nie do końca w zgodzie z intencjami autora – zderzanie i przełamywanie się dwóch biegunów Nowej Sztuki. Choć Gacki wciąż deklarował się jako zwolennik irracjonalizmu i głosił hasło eksploracji nieświadomości, to jednocześnie posługiwał się pojęciem konstrukcji, co mogło świadczyć o rosnących wpływach koncepcji konstruktywistycznych, niekoniecznie zresztą wyłączenie tych głoszonych przez Peipera. Mimo wszystko w jego wywodach wciąż jeszcze wyraźnie pobrzmiewały echa haseł propagowanych przez Sterna ponad dwa lata wcześniej na łamach „Nowej Sztuki”, wzbogaconych o kilka nowych rozpoznań poczynionych na podstawie obserwacji poezji europejskiej. Jej analiza doprowadziła Gackiego do wyróżnienia trzech

⁶⁶ A. Stern, *O poetach Nowej Sztuki. List do redaktora „Almanachu”*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.

⁶⁷ S.K. Gacki, *Na drodze do nowego klasycyzmu*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 1.

zasadniczych aspektów nowej poezji: zainteresowania życiem psychicznym człowieka, kultu teraźniejszości oraz wpływu kina. Przy ich użyciu sformułował następujące „właściwości nowego klasycyzmu”:

- 1) Odrzucenie ram rozsądku popularnego, a zastąpienie ich ramami które przynosi życie – powiedzmy – „podświadome”. Mówimy podświadome, nie znajdując lepszego terminu, właściwie da się to skreślić negatywnie, jako dziedzinę poza-rozsądkową.
- 2) Notowanie samych związków jest celem głównym.
- 3) Ekonomia materiału.
- 4) Budowa z elementów prostych „odgraniczonych, samowystarczalnych”⁶⁸.

W połowie tego szkicowego i – co zastrzegał sam autor – dalekiego od ostatecznego kształtu zestawienia dochodziło do istotnego z perspektywy dalszego rozwoju nowoczesnej poezji rozszczepienia. Dwa pierwsze punkty zmierzały bowiem w stronę dowartościowania poezji dążącej do eksplorowania podświadomości, kolejne zaś podkreślały rangę zasad konstrukcyjnych. W ten sposób w głoszonym przez Gackiego zarysie programu Nowej Sztuki tworzyło się znamienne pęknięcie, które nie dotyczyło bynajmniej kwestii szczegółowych. Owa rysa była widoczna na powierzchni, coraz bardziej oddalając od siebie dwa bieguny nowatorskiej poezji, które w dużym uproszczeniu nazwać można konstruktywistycznym i surrealistycznym. Pierwszy z nich już wkrótce zdominował nowatorską poezję, drugi natomiast uległ rozproszению i wyciszeniu, a jego obecność wyeksponowały i udokumentowały dopiero studia powojenne⁶⁹.

Warto przy tym podkreślić, że idea konstrukcji i cały związany z nią krąg skojarzeń, które tak wyraźnie dochodziły do głosu w wywodach Gackiego, nie wynikały jedynie z siły oddziaływania koncepcji Peipera. Przenikały one tam także inną drogą, a mianowicie przez hasła głoszone na łamach istniejącego od 1924 roku pisma „Blok”, o którym reprezentanci literackiego odłamu Nowej Sztuki wypowiadali się z dużą przychylnością, mimo wyraźnych rozbieżności, jakie zarysowywały się w stanowiskach obu czasopism. W drugim numerze datującego się na ten rok „Almanachu” Gacki z uznaniem pisał o propagowanych w „Blok” ramach „procesu

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Zob. J. Prokop, *Sprawa nadrealizmu*, „Twórczość” 1965, nr 3; Z. Ryłko, *Polska recepcja nadrealizmu francuskiego w okresie międzywojennym*, „Poezja” 1975, nr 9; M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Czytelnik, Warszawa 1984; M. Cywińska-Dziekońska, *Manufaktura słów. Rozważania o polskiej poezji nadrealistycznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

konstruowania”, który wyznaczały trzy hasła: celowość, uproszczenie oraz ekonomia, polemizował natomiast z przedstawianymi ogólnikowo (i chyba nieco mylnie) hasłami „przekreślenia sztuki”⁷⁰. Nie przeszkodziło mu to w upatrywaniu w skupionych wokół „Bloku” artystach nieznanym dotąd w Polsce „pionierów zupełnie nowego typu artysty; artysty, który umie konsekwentnie myśleć, pracę stawia na miejscu naczelnym, organizuje swą ekspansję celowo i wytrwale”⁷¹. Wyraźne uznanie, pomieszczone z ciekawością i dystansem, z jakimi środowisko ówczesnych poetów nowatorów witało wykształcanie się zrębów rodzimej wersji konstruktywizmu, dochodziło do głosu w słowach Czesława Bobrowskiego, który w drugim numerze „Reflektora” pisał:

Konstruktywizm nosi w sobie zarodki przekreślenia sztuki, a jednak wciąż jeszcze wnosi do niej ożywiony ferment. Droga od starej do nowej sztuki prowadzi poprzez te kierunki, nowa sztuka buduje na tych ich elementach które są istotnie wartościowe (podkreślenie wartości konstrukcyjnych, świadoma twórczość itd.). Póty, póki doniosła rola tych kierunków nie zostanie wypełniona do końca, bardziej zdecydowana ich krytyka jest niecelowa i szkodliwa, jest rzucaniem kamieni pod nogi nie tylko im, ale w ogóle nowej sztuce⁷².

Można wysunąć przypuszczenie, że pojawienie się na scenie polskiej sztuki konstruktywizmu (w sposób zupełnie niezamierzony) przyspieszyło procesy dezintegracyjne, jakie już od pewnego czasu uwyrażniały się w kręgu Nowej Sztuki. W przypadku „Almanachu” bowiem próba ujarzmiania bliskich surrealizmowi tendencji za pomocą konstruktywistycznej zasady rygoru doprowadziła w ostatecznym rozrachunku do oddania pola tej ostatniej. To był pierwszy błąd taktyczny Gackiego. Drugim, równie ryzykownym, a sądząc po skutkach również niefortunnym, posunięciem było sięgnięcie po hasło klasycyzmu⁷³, wysnute z analizy nowej poezji francuskiej, która była niemal o dekadę starsza i w połowie lat dwudziestych rzeczywiście dysponowała o wiele bardziej zasobnym bagażem osiągnięć i projektów (zapatrzenie w poezję z tego kraju było zresztą zarazem atutem i mankamentem innych poetów z kręgu Nowej Sztuki; widać to

⁷⁰ St[efan] K[ordian] G[acki], „Blok” 1–2. *Czasopismo awangardy artystycznej*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.

⁷¹ [Anonim], *Blok* nr 8–9, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 1.

⁷² Cz. Bobrowski, „Blok” nr 8–9, „Reflektor” 1925, nr 2. Zob. też anonimową recenzję: [C.], „Blok” i „Kurier Bloku” nr 6–7, „Reflektor” 1924, nr 1.

⁷³ M. Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, tłum. A. Dziadek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004, s. 253.

wyraźnie w szkicach Sterna, który chętnie powoływał się na przemiany i zjawiska tamtejszej liryki). Zasadność takich posunięć budziła wątpliwości w kręgu reprezentantów tego ruchu, na przykład Bobrowski twierdził, że operowanie pojęciem klasycyzmu może mieć co najwyżej walor „pedagogiczny”, ponieważ „pozwala łatwiej przełknąć gorzką pigułkę modernizmu w słodkiej otoczce tradycji”:

Nową sztukę łączy z nim [tj. klasycyzmem] zasadnicze stanowisko: traktowanie wiersza od strony formalnej, a nie psychologicznej, jako „wypowiedzi”. Jeszcze bliższe pokrewieństwo istnieje pomiędzy konstrukcyjnymi, w szerszym znaczeniu (tzn. nie tylko na terenie formy) tendencjami nowej sztuki, a dążeniem klasycyzmu do budowy kulturalnej i artystycznej. Ale... Po pierwsze pojmowanie formy jest dziś różne od klasycznego, po drugie konstrukcja w klasycyzmie osiągnięta była kosztem ograniczeń i schematów, których nie można uważać za drugorzędne, po trzecie konstrukcja, synteza kulturalna jest dla nowej sztuki wciąż jeszcze „pobożnym życzeniem”.

To wszystko prowadzi mnie do wniosku, że o ile zupełnie uprawnionym jest mówienie o pokrewieństwie nowej sztuki w zakresie zasady, o tyle mówienie o „nowym klasycyzmie” jest uproszczeniem bezcelowym i bezpłodnym (...) ⁷⁴.

Wprowadzenie pojęcia klasycyzmu odniosło skutek odwrotny do zamierzonego. W intencji pomysłodawców, Gackiego i Sterna, miało uporządkować dotychczasowe dzieje Nowej Sztuki, a przede wszystkim stać się impulsem do sporządzenia bilansu jej zdobyczy. W konsekwencji natomiast wywołało tylko zamęt, którego intensywność była wprost proporcjonalna do zadomowienia tego pojęcia w tradycji literackiej. Dla Bobrowskiego „klasycyzm” oznaczał bowiem przede wszystkim wzorowanie się na określonym wzorcu poetyckim, charakterystyczne na przykład dla twórczości Jeana Cocteau, który w tych latach, poczynawszy od *Plein chant* (1922), zaczął zwracać się ku klasycznej harmonii, regularnej wersyfikacji i rymom ⁷⁵.

Również Peiper w *Nowych ustach* wysuwał mocne oskarżenia pod adresem „Almanachu” za posługiwanie się „nazwą dezorientującą”:

Niewątpliwie postulat budowy, otoczony ideami harmonii, metody i dyscypliny, z którymi obcuje, zbliża nas do klasycyzmu. Jednakże czynić z klasycyzmu hasło dnia znaczy nie rozumieć ani klasycyzmu ani dnia. Jakikolwiek znaczenie chcemy nadać temu terminowi, nabijanie go na drzewce sztandarowe uważam za szkodliwe. Klasycyzm jest pojęciem historycznym; te jego dążenia, które na-

⁷⁴ Cz. Bobrowski, *Bilans*, „Reflektor” 1925, nr 3.

⁷⁵ Zob. É. Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilités littéraires*, Publications de la Sorbonne, Paris 1991, s. 225 i nast.

wet mogłyby być dla nas aktualne, z konieczności ukazują się w towarzystwie dążeń anachronicznych; kiedy pierwsze wypisuje się na sztandarach, drugie wciskają się do dzieła. (...) Hołdując klasycy-snowi można spać i być modnym [podkr. oryg.]⁷⁶.

Polemika nie sprowadzała się jedynie do dyskusji o pojęciach. Odzwierciedlała ona bowiem zasadniczy spór, który w nowatorskiej poezji polskiej tlił się co najmniej od 1922 roku, a więc od chwili, kiedy na łamach „Nowej Sztuki” Peiper opublikował swoje uwagi o poezji hiszpańskiej, a następnie nabierał na sile wraz z ukazywaniem się w „Zwrotnicy” jego kolejnych artykułów, z których wyłaniał się projekt poezji opartej na fundamentach logiki.

„Almanach”, który kontynuował tradycje „Nowej Sztuki”, wskrzeszał ducha irracjonalizmu i absurdu, a jednocześnie powoływał się na psychoanalizę Freuda i koncepcje Bergsona, próbując zwrócić bieg poezji w kierunku zupełnie innym, niż zrobiła to „Zwrotnica”. I to właśnie wzbudziło żywy sprzeciw Peipera, który w *Nowych ustach* wystąpił w zdecydowany sposób przeciw tendencjom, jakie dochodziły do głosu na łamach tego pisma. Akcenty o takim zabarwieniu pobrzmiewały wyraźnie w jego rozważaniach na temat poematu jako gatunku, gdzie mocno podkreślał, że rozbijając stare prawa, należy niezwłocznie zastąpić je zasadami nowymi: „Jeśli wychodzimy z założeń wyłącznie artystycznych, jeżeli na toniach bergsonizmu czy freudyizmu nie mamy być nurkami, których krępują skrzydła, to możemy zdobywać nowe sposoby budowy poematowej także na drodze wybitnie logicznego następstwa zdań”⁷⁷. Potępiając „łobuzowanie zdaniem”, odróżniał „logikę” od „logikulstwa”, wyznaczając jednocześnie tej pierwszej wiodącą rolę w ewolucji nowatorskiej poezji.

Był to jeden z krytycznych momentów w dziejach Nowej Sztuki. Peiper świadomie postawił ją na rozdrożu, pomiędzy racjonalizmem a irracjonalizmem, logiką a „nurkowaniem na toniach freudyizmu i bergsonizmu”. Definiując oś sporu w taki sposób, stawiał twórców z kręgu „Almanachu” w kłopotliwej sytuacji, którą – co bardzo prawdopodobne – sami umożliwili (lub przynajmniej przyspieszyli).

Ciekawe światło na genezę tego sporu toczzonego w kuluarach Nowej Sztuki rzucają opublikowane w drugim numerze „Almanachu” z 1924

⁷⁶ T. Peiper, *Nowe usta. Odczyt o poezji*, [w:] tegoż, *Tędy. Nowe usta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 343.

⁷⁷ Tamże, s. 349.

roku teksty Sterna. W artykule *O poetach Nowej Sztuki. List do redaktora „Almanachu”* krótko scharakteryzował omawiany krąg poetów, włączając doń Peipera, którego nazwał „upajającym anarchistą składni, rozluźniającym do ostatnich krańców pęty logiczne wyobraźni artystycznej i dającym filozoficzno-empiryczne podstawy ideologii pracy w nowej sztuce”⁷⁸. W recenzji tomu *A* stwierdzał natomiast, że „książka ta jest dziełem niemal klasycznym, jeśli przez klasycyzm zechcemy zrozumieć tę doskonałą równowagę artystyczną, na którą składa się obecność w dziele sztuki ustalonej metody tworzenia, wraz z wyrażoną pozytywnie zasadą wartościowania”⁷⁹. A zaraz potem mówił o „bogatej plastyce nadrealistycznej”, „irracyjnych asocjacjach”, „kubistycznych kompozycjach”, powinowactwie z Blaise’em Cendrarsem oraz wpływach „awangardy młodej Francji”. Najpewniej właśnie te sformułowania – pisane zapewne w dobrej wierze – wzbudziły sprzeciw Peipera, ponieważ znajdowały się na antypodach jego programu artystycznego. Być może stały się również katalizatorem przyspieszającym przemianę, a w konsekwencji dezintegrację dotychczas w miarę jednolitego „frontu Nowej Sztuki”. Warto jednak na marginesie zauważyć, że opinia Sterna o „klasycznym” charakterze poezji Peipera nie była odosobniona, bo po to samo sformułowanie sięgnął w recenzji *A* Przyboś odnajdujący w tym tomie „spokój i niemal klasyczny umiar”⁸⁰.

W tej sytuacji kłopoty finansowe, a w konsekwencji upadek „Almanachu”, stały się dla Peipera impulsem do reaktywacji „Zwrotnicy”. Od tego momentu dwie linie nowatorskiej poezji poczęły się od siebie oddalać, a w pierwszych jej bilansach coraz wyraźniej do głosu dochodziły różnice zdań i wzajemne pretensje. I tak na przykład w poprzedzającej *Bieg do biegun* (1927) *Spowiedzi* Stern podkreślał pielęgnowane w kręgu „Almanachu” cechy poezji, które budziły wyraźny sprzeciw Peipera:

Wtedy to właśnie ja i moi przyjaciele wpuściliśmy do saloniku poetyckiego nieokrzesane zwierzę irracjonalizmu, wypuszczone z nory podświadomości, które bez wszelkiego taktu rozbijało się i wywracało na nice wszystkie milutkie prawidła dotychczasowej poetyki. Kult dla irracjonalnego był nie tylko kultem nowych źródeł twórczości – był także protestem przeciwko obniżeniu zadań w Polsce powojennej⁸¹.

⁷⁸ A. Stern, *O poetach Nowej Sztuki. List do redaktora „Almanachu”*, dz. cyt.

⁷⁹ Tegoż, „A”. *Napisał Tadeusz Peiper*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.

⁸⁰ J. Przyboś, *Poezja „Zwrotnicy”*, dz. cyt.

⁸¹ A. Stern, *Spowiedź*, [w:] *Bieg do biegun*, F. Hoesick, Warszawa 1927, s. 7.

To był głos z jednej strony świeżo wzniesionej barykady. Znajdujący się po jej drugiej stronie Peiper pisał natomiast w zakończeniu *Tędy* (1930) o przyczynach swojego dystansu do pisma, którego redaktorem był Gacki:

Nie korzystałem również z utworzonego wówczas „Almanachu Nowej Sztuki”, który zniechęcał mnie jeszcze jedną retrogresją, w jaką po dawnych retrogresjach prymitywistycznych, antycywilizacyjnych, hamulczych popadła nowa sztuka polska, retrogresją w tym wypadku klasycyzującą. O klasyczności zaczął mówić Stern, o drodze do nowego klasycyzmu pisał w artykule wstępnym redaktor St.K. Gacki. Ale że w owym czasie także J.N. Miller zwracał się ku klasycyzmowi w „Wiadomościach Literackich”, uważałem, że utrwalającym się już dzięki „Zwrotnicy” orientacjom progresywnym grozi niebezpieczeństwo⁸².

Wyjaśnienia te układały się w ciąg klarownych opozycji: „retrogresje prymitywistyczne” – afirmacja cywilizacji, regres – progres, „hamulczy” klasycyzm – hasło rozwoju poezji. Brzemienne w skutki było zwłaszcza ostatnie przeciwstawienie, w którego ramach dwie alternatywne linie rozwoju poezji opisane zostały w sposób odmawiający jednej z nich mandatu nowatorstwa. Warto dodać, że Peiper pisał te słowa z perspektywy „zwycięzcy” na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, a więc w czasie, kiedy twórcy z „Almanachu” ulegli rozproszeniu i zamilkli. Wizja wskazanego przezeń w *Tędy* kierunku rozwoju poezji jako jedyne­go możliwego, bo zgodnego z postępem dokonującym się w cywilizacji i sztuce, wkrótce została ugruntowana na łamach redagowanej przez Kurka „Linii”. Zbiegło się to w czasie z wzrostem popularności pojęcia awangardy, które poeci i sekundujący im krytycy coraz powszechniej poczęli odnosić do nowatorskich tendencji w literaturze.

U progu lat trzydziestych „awangarda” wyparła Nową Sztukę. Nie była to jedynie zmiana terminologiczna, bo wiązało się z nią wysunięcie na pierwszy plan haseł konstruktywistycznych, które przesłoniły inne nowatorskie propozycje, jakie pojawiły się w literaturze polskiej w pierwszych latach niepodległości. Dotyczyło to zwłaszcza środowiska „Almanachu”, z którego po upływie dekady od zapomnienia ocalała poezja Ważyka, będąca jednym z najbardziej nowatorskich i wysuniętych w przyszłość zjawisk liryki międzywojennej.

Kluczowy dla losów Nowej Sztuki okazał się rok 1925, kiedy to uwyraźniły się, a następnie pogłębiły różnice, które utrudniły, a może nawet uniemożliwiły dalsze występowanie wchodzących w jej skład pisarzy pod

⁸² T. Peiper, *Nowe usta*, dz. cyt., s. 321.

jednym sztandarem. Iskrą zapalną było pojęcie klasycyzmu, które – pozbawione precyzyjnego znaczenia – budziło skojarzenia z neoklasycyzmem oraz (pośrednio) dystansem do procesów modernizacyjnych. Do ich specyfiki i dynamiki ideały klasycznego piękna nie przylegały, co u progu lat dwudziestych zgodnie potwierdzali zarówno krytycy, jak i entuzjaści przemian cywilizacyjnych. Wkrótce w obozie nowatorów zapatrywania takie miały ulec przewartościowaniu, ale jak dotąd na mapie ówczesnej literatury dominowały pojęcia, które sugerowały gest całkowitego zerwania z przeszłością.

W ujęciu Gackiego „klasycyzm” miał być antytradycjonalizmem. Była to formuła po części paradoksalna, idąca pod prąd ogólnie panujących skojarzeń, którym ulegali również reprezentanci Nowej Sztuki, łączący go w mimowolny sposób ze sztuką przeszłości. Czy oznacza to, że propozycja Gackiego była nazbyt rewolucyjna? Raczej nie, bo skrywały się za nią właściwe całej nowatorskiej literaturze tendencje związane z „poszukiwaniem nowego stylu, typowego i charakterystycznego dla awangardowej sztuki dwudziestowiecznej, próbą syntezy jej osiągnięć”⁸³.

Początki i koniec

Fiasko projektu Gackiego nie wynikało jednak ze źle dobranej formuły. Podsyciła ona jedynie wcześniejsze animozje, które do tej pory pozostawały w ukryciu, tworząc iluzję względnej zgodności panującej pomiędzy reprezentantami z kręgu Nowej Sztuki. Jego dezintegracja nie wynikała ze sporu o jedno pojęcie, skrywały się bowiem za nim podziały i zasadnicze różnice, a protokół rozbieżności obejmował szereg kluczowych zagadnień, wokół których zogniskowane były krystalizujące się wówczas nowatorskie propozycje estetyczne.

Zaczątek tych kłopotów tkwił poniekąd w dyskursie Nowej Sztuki. Wyszuta z niego narracja cały impet wkładała w ustanowienie swojego Początku, co wyraźnie odzwierciedlały teksty teoretyczne i manifesty, gdzie cała energia skupiona była na wskazaniu symbolicznego „punktu zero”, od którego należałoby liczyć dzieje nowej literatury.

⁸³ W. Krzysztoszek, *Mit niespójności. Twórczość Adama Ważyka w okresie międzywojennym*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, s. 30.

Nowej Sztuce trudno było jednak wyjść poza swój Początek. Można wręcz odnieść wrażenie, że jej reprezentanci urzeczni byli przede wszystkim samą jego ideą oraz wpisaną w nią czystą potencjalnością, każącą rozpatrywać dalsze dzieje literatury w horyzoncie ogromnej wiązki możliwości. Twórczy ferment pierwszych lat niepodległości przyniósł serię różnorodnych otwarć, „punktów wyjścia”, w których kumulował się wpisany w nowoczesność impuls nowatorstwa i eksperymentu. O wiele trudniej natomiast było pokonać następną barierę i wejść w kolejną fazę rozwoju, która narzucała optykę odmienną od tej, jaka dominowała na etapie heroicznym, gdy prym wiodły wyraziste hasła i naszkicowane grubą kreską podziały.

Wykonać następny krok oznaczało utrwalić i skatalogować zdobycze pierwszych lat, opowiedzieć się wobec tradycji, wytyczyć wspólny kurs dla coraz bardziej rozbieżnych dążeń reprezentantów Nowej Sztuki. A także: podzielić pomysły na bardziej i mniej udane, zwłaszcza że znaczna część z nich nigdy nie wyszła poza fazę projektów, niekiedy zresztą ogólnikowo i jakby pospiesznie naszkicowanych. Inne z kolei po chwilowym rozbłyску poczęły gwałtownie blednąć i znikać tak szybko, że w następnej dekadzie na mapie literatury międzywojennej nie było już po nich śladu. Tak stało się z dużą częścią idei i pomysłów, jakie kumulowały się w „Almanachu Nowej Sztuki” lub zostały poczęte na jego łamach. Ale też spora ich część została zrealizowana. Poświadcza to na przykład próba popularyzacji poezji francuskiej widoczna w trzecim, „francuskim” numerze, gdzie znalazły się przekłady wierszy Guillaume’a Apollinaire’a (m.in. *Strefa*), André Salmona, Pierre’a Reverdy’ego, Jeana Cocteau, Maxa Jacoba, Blaise’a Cendrarsa, a także w numerze następnym, gdzie prócz przekładów zamieszczono również teksty poświęcone tamtejszej Nowej Sztuce, autorstwa Nicolasa Beaudina i redaktora naczelnego „Philosophies” Pierre’a Morhange’a, oraz fragmenty *Sekretów zawodowych* Cocteau.

Najwyraźniejszym śladem krystalizujących się powoli w środowisku „Almanachu” nowatorskich ambicji było powołanie do życia „Biblioteki Nowej Sztuki”, w której ramach w 1924 roku ukazały się *Anielski cham* Sterna oraz *Semafory* Ważyka, w następnym zaś roku *Upały* Kurka oraz *Bitwa* Brucza. Była to seria tomów, które zapowiadały wykształcenie się linii poetyckiej pod wieloma względami odmienną od tej, jaka zarysowała się w debiutach opublikowanych nakładem „Zwrotnicy”. Niestety nie doczekała się ona kontynuacji, choć zapowiedzi i plany redakcyjne anonsowały tomy *Płodność* oraz *Pejzaże heretyckie* Wata, *Anarchista* (opowieść

detektywna) Gackiego, 2. πR Jasieńskiego oraz *Rzemiosła* Brauna (ostatni ukazał się ostatecznie nakładem F. Hoesicka). Z dzisiejszej perspektywy istotny wydaje się natomiast kierunek zainicjowanych przemian, których trajektoria wyraźnie odbiegała od drogi, na jaką pchnął polską poezję Peiper. Afirmatywne podejście do tradycji futuryzmu, czerpanie i przekształcanie jego osiągnięć, podkreślanie roli nonsensu, absurdu i mistyfikacji, irracjonalizm, zainteresowanie psychoanalizą, postawa subwersyjna, rewolucyjne zaangażowanie w sprawy społeczno-polityczne – wszystko to układa się w długą listę cech, jakie (przynajmniej początkowo) nie wybrzmiały wyraziście w kręgu „Zwrotnicy”, której twórczość oscylowała wokół innej wiązki zagadnień. Ów wykaz jednak w znacznej mierze pozostał w szkicowej formie, jedynie zarysowany, i zaczął kruszyć się wraz z przyspieszoną erozją „Nowej Sztuki”, która wkrótce miał na dobre zniknąć z mapy literatury międzywojennej, wyparta i przesłonięta przez grupę skupionych wokół Peipera twórców.

W 1925 roku zanosilo się jeszcze na to, że role mogły się odwrócić. Debiut poetycki Kurka⁸⁴, późniejszego gorliwego (i równie niekonsekwentnego) piewcy zasad konstruktywizmu, ukazał się przecież nakładem „Biblioteki Nowej Sztuki”, a w numerze trzecim „Almanachu” znalazły się wiersze innych zwrotniczian: Peipera i Przybosia. Ten ostatni zresztą nieco wcześniej z entuzjazmem wypowiadał się na temat „lewicy literackiej”, ku której w tym czasie wyraźnie grawitował.

Alternatywa „Almanach” – „Zwrotnica” w tym czasie zdawała się przechylać na korzyść tego pierwszego. Ale ten stan nie potrwał długo, bo wkrótce sytuacja zaczęła przybierać inny obrót. W liście datowanym na 21 sierpnia 1925 roku Brzękowski zapytywał Kurka: „Jak ułożyłeś swój stosunek do »Almanachu«? Czy jesteś ze »Zwrotnicą« czy z Q. Gackim i Sternem?”⁸⁵. Pytanie to pokazuje, jak silna była siła oddziaływania obu biegunów nowatorskiej poezji, które coraz wyraźniej zaczynały ustawiać się w ostentacyjnej opozycji względem siebie.

Były to ruchy tektoniczne, które nieodwracalnie zmieniły układ sił i relacji w obrębie Nowej Sztuki; do tej pory bowiem jej największym atutem zdawało się wspólne stanowisko, doprecyzowane w ramach dyskusji

⁸⁴ Szerzej na ten temat zob. T. Kłak, *Czasopisma awangardy. Część I: 1919–1931*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Polska Akademia Nauk, Wrocław 1978, s. 62 i nast.

⁸⁵ J. Brzękowski, *List do Jalu Kurka z 21.08.1925*, [w:] *Archiwum Literackie*, t. XX: *Materiały do dziejów awangardy*, oprac. T. Kłak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 31.

literackich, podczas których odcinano się od twórców tradycjonalistycznych, uznawanych za zapatrzonych w przeszłe wzorce i zdezaktualizowane wartości. Gorączkowa atmosfera początku lat dwudziestych, która wyładowała się w gwałtownych polemikach, sprzyjała gruntownemu poczuciu przynależności do jednego „frontu Nowej Sztuki”. Hasło jego odbudowy, jakie w pierwszym numerze ogłaszała redakcja „Almanachu”, było próbą zintegrowania coraz bardziej rozproszonego środowiska, podzielonego na wyznawców różnych „izmów”, wśród których poczucie przynależności do grupy nowatorów było silniejsze od animozji, jakie z czasem zaczęły kwitnąć na podłożu literackim i pozaliterackim. Dopóki Nowa Sztuka była złożoną siatką połączeń, w której ramach współistniały różnorodne, niekiedy wręcz opozycyjne, poglądy i stanowiska, dopóty jej największą siłą był właśnie pluralizm. Nad przedsięwzięciami redakcyjnymi Gackiego unosił się „demokratyczny duch”, który pozwalał na „współistnienie przeciwstawnych idei”⁸⁶.

Na wyjątkowe miejsce „Almanachu” na ówczesnej mapie życia literackiego wskazywał Bobrowski, pisząc na marginesie recenzji trzeciego numeru pisma, że ambicją Gackiego jest nie tylko „bilansowanie rozstrzelonych poszukiwań ostatniego 20-lecia”, ale również konsolidowanie środowiska artystów nowatorów:

Jeżeli wydanie *Anielskiego chama* jest rozpoczęciem nowego, po-futurystycznego okresu nowej poezji, to wydanie ostatniego Almanachu jest symbolem skoordynowania dorywczych czy indywidualnych wysiłków w łączną pracę nowej sztuki polskiej⁸⁷.

Zamiarem Gackiego było wykonanie gestu otwarcia w dziejach Nowej Sztuki. Był to gest ambitny, może nawet zbyt ambitny, bo skazany na niepowodzenie ze względu na coraz większe różnice pomiędzy tworzącymi pozornie jednolity front artystami. Ale jednocześnie była to ostatnia próba zintegrowania coraz bardziej zatomizowanego środowiska, podyktowana marzeniem „syntezy” oraz chęcią odbudowania „wspólnego frontu”, którego – jak głosiła deklaracja z pierwszego numeru – „nikt z nas już nie opuści”.

⁸⁶ A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004, s. 143.

⁸⁷ Cz. Bobrowski, *Almanach Nowej Sztuki rok II, nr 1*, „Reflektor” 1925, nr 2.

Skutki tej integracji najbardziej widoczne były w roku 1924 i następnym. Wtedy to zaczęła się z wolna krystalizować mapa Nowej Sztuki, która tworzyła sieć połączeń między różnymi „izmami” i ośrodkami lokalnymi. Najważniejsza jej oś przebiegała na linii „Almanach” – „Reflektor” – „Blok”; ich reprezentanci przychylnie recenzowali nawzajem swoją twórczość, a także udostępniali sobie łamy czasopism, w piśmie lubelskim publikowali między innymi Gacki i Stern, w „Almanachu” zaś Bobrowski. Atmosfera ta nie trwała jednak długo, wszystkie trzy czasopisma niebawem zakończyły swoją działalność z powodów finansowych, a wraz z ich końcem dogasał ostatni epizod w dziejach Nowej Sztuki. Wkrótce na scenę ponownie wkroczyła „Zwrotnica”, która wyartykułowała swoje postulaty o wiele bardziej zdecydowanie niż w serii pierwszej, a tym samym wytyczyła dalszy bieg nowatorskiej literatury.

Epilog „prehistorii”

Zanim jednak to nastąpiło, podjęta została jeszcze jedna próba zgromadzenia wszystkich artystów Nowej Sztuki pod wspólnym sztandarem. Podjęli ją Brzękowski i Witkacy, którzy w liście skierowanym do Wacława Gralewskiego wystąpili z propozycją rozważenia nowych metod „propagandy” nowatorskiej twórczości:

1. Faktem jest, że dotychczasowa, rozproszona działalność artystów Nowej Sztuki mimo wielkich i szczerych ich wysiłków nie doprowadziła do należytych rezultatów z powodu nieskoordynowanej akcji poszczególnych grup i wzajemnych niechęci i uprzedzeń.
2. Dotychczasowe pisma Nowej Sztuki posiadają lub posiadały charakter lokalny. Wiele z nich upadło z powodu trudności administracyjnych i finansowych.
3. Zbyt trudne są zadania zewnętrzne, aby osłabiać się rozbiem wewnętrznym. Proponujemy do rozważenia projekt następujący: skupienie się bez względu na drobne różnice w celu rozpoczęcia wspólnymi siłami wydawnictwa, które grupując wszystkich artystów Nowej Sztuki, obejmowałoby całokształt zagadnień z nią związanych. Wydawnictwo takie mogłoby być połączeniem pism takich jak: „Zwrotnica”, „Almanach Nowej Sztuki” i „Reflektor” ze współudziałem artystów nie należących do żadnej grupy. Byłby to po prostu trust, podobny n.p. do trustu fabryk tutek do papierosów, w którym poszczególne firmy zachowały na zewnątrz swoje marki.
4. Tych, którzy w pismach wymienionych pracowali uznać by trzeba za materiał dany i stanowiący w sumie standard poziomu, nad którego utrzymaniem czu-

wałoby jury ogólne wszystkich grup. Utwory oddawane do jury centralnego przepuszczałyby przez siebie sita lokalne. W piśmie takim byłby dział artystyczny i dział teoretyczno-polemiczny i krytyczny, ze szczególnym uwzględnieniem krytyki krytyki [sic!]. Pozwoliłoby to na stoczenie pouczającej, rzeczowej walki teoretycznej członkom grupy między sobą i z zewnętrznymi wrogami.

5. Utworzenie wspólnego pisma byłoby korzystne jako podstawa oparcia dla Centrali Towarzystw Teatralnych dla propagandy Nowej Sztuki na scenie w całej Polsce, która to instytucja bez związku z silną grupą literacką byłaby zawieszona w próżni⁸⁸.

List datowany był na 12 czerwca 1925 roku. Co ciekawe, został napisany w momencie, kiedy decyzja o zaprzestaniu wydawania z powodów finansowych „Reflektora” i „Almanachu” jeszcze nie została ostatecznie przesądzona, kolejna zaś seria „Zwrotnicy” miała się ukazać dopiero prawie za rok. Wydaje się to istotne o tyle, że widziane w takim świetle zamiary Witkacego i Brzękowskiego nie sprowadzały się jedynie do wypełnienia pustego miejsca, jakie pojawiło się po zamknięciu dwóch pism, wokół których zaczęło się krystalizować środowisko Nowej Sztuki. Ambicje sygnatariuszy listu szły bowiem w innym kierunku; chcieli oni połączyć istniejące już (czy raczej: jeszcze) czasopisma, budując na fundamencie ich zaplecza nowy periodyk. Był to zatem kolejny i – jak się miało okazać – ostatni tak ambitny gest integracji środowiska, które wkrótce miało ulec podziałowi i atomizacji. Choć trudno domniemywać przyczyn takiego posunięcia Brzękowskiego, zbliżającego się w tym czasie do „Zwrotnicy”, to w przypadku Witkacego sprawa wydaje się jaśniejsza, od pewnego czasu bowiem postulował on powołanie do życia takiego periodyku, dając w tym aspekcie za przykład prasę francuską:

Przeglądając miesięcznik francuski „Esprit Nouveau” doznałem uczucia przykrej zazdrości. Świetnie redagowane pismo, poważne artykuły, doskonale reprodukcje, przegląd wydawnictw zagranicznych. Czyż nie można czegoś podobnego zrobić u nas? (...) Zamiast rozproszenia wysiłków na zakładanie efemerycznych wydawnictw o niesłuchanie szumnych programach skoncentrowanie całej siły w jednym piśmie potężnym, którego program powstałby sam jako wypadkowa ze starcia poszczególnych jednostek. Zamiast sztucznych porozumień w celu wspólnej działalności, mających wytworzyć „jednolity front” – walka⁸⁹.

⁸⁸ Listy ze zbiorów Muzeum Literackiego im. Józefa Czechowicza w Lublinie, List Jana Brzękowskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza do Wacława Gralewskiego (12.06.1926), sygn. MC/Rp/142/ML [przedr. w: W. Gralewski, *Stalowa tęcza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 190–191].

⁸⁹ S.I. Witkiewicz, *Dodatek do „dodatku”*, [w:] *Teatr*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1923, s. 274.

W tym samym tonie wypowiadał się w rozmowach z 1925 roku, na przykład w wywiadzie udzielonym „Wiadomościom Literackim” w marcu, a więc trzy miesiące przed powstaniem przywołanego wyżej pisma:

Zorganizowanie potężnej „mafii” nowych artystów wszelkich rodzajów, nowych reżyserów, krytyków i estetyków, uważam za konieczne, mimo różnic zasadniczych dzielących poszczególne indywidua w obrębie samej nowej sztuki. Przez rzeczową polemikę dążyć do jedności działania, a nie przez zamazywanie pozorne różnic, przy jednoczesnej zawiści, nienawiści i programowych często nieporozumieniach⁹⁰.

Z zachowanej korespondencji wynika, że w drugiej połowie 1925 roku pomysłodawcy szukali sposobu na sfinansowanie projektu. Wiadomo, że Brzękowski starał się o wsparcie związanych z „Głosem Narodu” środowisk chadeckich. Za pośrednictwem Kurka usiłował wpłynąć na Jana Matyasika (redaktora naczelnego), by ten skłonił do współpracy Stefana Burtana, wydawcę krakowskiego dziennika i ekonomistę. Nie wiązał jednak zbyt wielkich nadziei na pomyślny finał tych starań, bo 6 sierpnia 1925 roku pisał: „Za tydzień najdalej wyjeżdżam z Zakopanego, prawdopodobnie do Warszawy, gdzie będę załatwiał różne sprawy osobiste i związane z pismem”⁹¹. Jak można się domyślać, wizyta w stolicy nie posunęła sprawy naprzód, bo dwa tygodnie później Brzękowski informował Kurka: „(...) zbieramy pieniądze na pismo. Mamy na razie mało, ale przypuszczam, że zbierzemy więcej, a w najgorszym razie dopełnimy składaniem się wzajemnym. Więcej szczegółów o piśmie Ci nie piszę, ponieważ wszystko jest w stanie płynnym”⁹². Stan ten nie zmienił się do początku 1926 roku, kiedy to w datowanym na 22 stycznia 1926 roku liście Witkacy pisał do Leona Reynela: „(...) obok sekcji teatr[alnej] utworzyła się przy Sztuce Podhalańskiej sekcja literacka (Brzękowski, Kotarbiński, Rytard i ja) i chcemy wydawać pismo krytyczno-literackie. Podniesienie poziomu i zmiana istoty krytyki w kierunku powolnym. Mała rzecz, ale może coś z tego będzie”⁹³.

Kolejne miesiące definitywnie przekreśliły te nadzieje. Na przełomie 1925 i 1926 roku podjęta została decyzja o wznowieniu „Zwrotnicy”. Jej

⁹⁰ Rozmowa ze St.I. Witkiewiczem, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 18.

⁹¹ List Jana Brzękowskiego do Jalu Kurka (6.08.1925), [w:] Archiwum Literackie, t. XX: *Materiały do dziejów awangardy*, dz. cyt., s. 29.

⁹² List Jana Brzękowskiego do Jalu Kurka (21.08.1925), [w:] tamże, s. 31.

⁹³ S.I. Witkiewicz, List do Leona Reynela (22.01.1926), [w:] tegoż, *Listy*, t. 1, oprac. T. Pawlak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2013, s. 495–496.

redaktorowi nie odpowiadały pomysły Witkacego, o czym kilka lat później napomknął w zakończeniu do *Tędy*: „Witkiewicz nie chciał pracować w żadnym piśmie kierunkowym, pragnął pisma polemicznego, które by było walką wszystkich ze wszystkimi”⁹⁴. Wraz z tymi niezrealizowanymi planami zacierały się kontury mapy Nowej Sztuki. Choć nigdy nie wykroczyła ona poza fazę wstępnego szkicu, wyraźnie było na niej widać zarys rodzących się koncepcji, którym towarzyszyła seria gestów otwarcia, nierozwiniętych i porzuconych „punktów wyjścia” czy wreszcie początków, które nie doczekały się końców adekwatnych do aspiracji ich twórców.

⁹⁴ T. Peiper, *Zakończenie*, dz. cyt., s. 321.

3. Punkty wyjścia i „punkt wejścia” Nowej Sztuki.

Przemiany Stefana Kordiana Gackiego

Międzywojenna twórczość Stefana Kordiana Gackiego zamknęła się w najbardziej burzliwym okresie dziejów Nowej Sztuki. Przypadła na pierwszą połowę lat dwudziestych, a więc na czas równie intensywnego jak chaotycznego kształtowania się nowatorskich koncepcji estetycznych, którym patronował „Duch Nowych Czasów”. Wchłonęła wiele z niespokojnej atmosfery tamtych lat i w znacznym stopniu kumulowała w sobie ówczesne poszukiwania, jakie odbywały się w niejednorodnej przestrzeni określonej przez wiązkę różnorodnych haseł. Każde z nich definiowało na swój sposób stan przesilenia, w jakim znalazła się w tym czasie literatura, lecz widziane razem nie układały się w spójny program, były to raczej współlistniejące obok siebie etykiety „futuryzmu”, „lewicy literackiej”, „krytyki formalnej”, „pseudoklasycyzmu”, „klasycyzmu”. Dotychczas badacze twórczości Gackiego skupiali się zwłaszcza na tym ostatnim¹, to bowiem właśnie na jego gruncie zarysowana została teoria jukstapozycji, która za sprawą powojennych tekstów Adama Ważyka uzyskała rangę przeciwwagi dla dominującej w polskiej awangardzie orientacji konstruktywistycznej. Tymczasem była to niewątpliwie najbardziej wyrazista, lecz bynajmniej nie jedyna nowatorska propozycja sformułowana przez Gackiego, w którego teorii i praktyce artystycznej błąkał się niespokojny duch Nowej Sztuki. Wyładował się on w pomysłach i próbach, które – widziane z dzisiejszej perspektywy – układają się w kalejdoskop zarzuconych prób, zapomnianych ścieżek, niespełnionych obietnic i zawiedzionych nadziei, w jakie obfitował rozwój literatury w pierwszej połowie lat dwudziestych. Warto przyjrzeć im się dzisiaj nie jako spójnemu projektowi, lecz jako serii nie

¹ Zob. A.K. Waśkiewicz, „Nowy klasycyzm” Stefana Kordiana Gackiego, [w:] *W kręgu futuryzmu i awangardy. Studia i szkice*, Atut, Wrocław 2003.

zawsze wyraźnie korespondujących gestów otwarć i punktów wyjścia, w których impuls nowatorski szukał dla siebie dróg ujęcia.

Dwa zwroty

Nie oznacza to bynajmniej, że ów impuls unikał konfrontacji. W archiwum „Reflektora” zachował się krótki tekst Gackiego *Myśli na czasie*. W odróżnieniu od innych artykułów, opublikowanych na łamach lubelskiego czasopisma, ten nie znalazł się w żadnym z jego trzech numerów, o czym mogła (choć nie musiała) przesądzić decyzja redakcji dostrzegającej w słowach naczelnego „Almanachu” wyraźnie polemiczne nastawienie w stosunku do innego odłamu Nowej Sztuki². Przytoczmy go *in extenso*:

Może ktoś chceć Polski demokratycznej, monarchicznej, komunistycznej itd. – I o to nam chodzi – trzeba pracować dla Polski jako Polski nowoczesnej. Nowa sztuka jest społeczną przez wewnętrzną formę konstruowania artystycznego. Dążymy do zmaszynizowania społeczeństwa.

Uczymy się w trudzie robić mężne wiersze – tak, aby każdy wiersz był mieszkalnym domem.

Od 150 lat zajmujemy postawę obronną. Bohaterską. Nowa sztuka przygotowuje postawę wytwórczą.

Zwrotem ku społeczeństwu – godzi się nas nazwać. Zwrotem ku zbiorowości – jesteśmy przede wszystkim. Zwrotem ku społeczności nowoczesnej możemy się stać³.

Ostatni akapit przywodzi na myśl – a nie jest to najpewniej zbieżność przypadkowa – inny, napisany niewiele wcześniej, manifest, obwieszczający otwarcie nowego etapu w dziejach literatury polskiej. Chodzi o napisany przez Tadeusza Peipera *Punkt wyjścia*, który rozpoczynał pierwszy numer „Zwrotnicy”:

² Z zachowanej w Muzeum Literackim im. Józefa Czechowicza korespondencji wynika, że zwolennikiem opublikowania tego tekstu był Czesław Bobrowski, który prosił listownie Konrada Bielskiego o umieszczenie *Myśli na czasie* „pomiędzy przekładami a Sternem”. Chodziło najpewniej o numer trzeci, gdzie po przekładach wierszy Guillaume’a Apollinaire’a i Maxa Jacoba następował fragment *Europy* Anatola Sterna. Bielski tej prośby nie spełnił. List Czesława Bobrowskiego do Konrada Bielskiego (początek 1925 r.), Muzeum Literackie im. Józefa Czechowicza w Lublinie, sygn. MC 142, k. 1.

³ S.K. Gacki, *Myśli na czasie*, Muzeum Literackie im. Józefa Czechowicza w Lublinie, sygn. MC/Rp/224/ML0.

Zwrotem ku teraz pragnie być „ZWROTNICA”.

Pragnie być macią nowej duszy. Pragnie rozognić w nim miłość do nowości, którą sam stworzył, a w stosunku do której nie umiał nie być o kilka wieków starszym. Pragnie obudzić w nim wiarę w cudotwórczą epokę, w której żyje, i niechęć do martwych epok, które żyją w nim. Z nowej duszy pragnie wyprowadzić nową sztukę. Pragnie oświetlić pierwiastki piękna, świeżo wyrosłe z miejsc, form i narzędzi nowoczesnego życia. (...)

Tym pragnie być „ZWROTNICA”.

Reszta nie zależy już tylko od niej.

Bądźmy więc przewidujący: „Zwrotnica będzie tym, czym chce być, i jeszcze czymś innym.

Czym?”⁴.

Mamy zatem do czynienia z dwoma deklaracjami „zwrotu”, które pozostają ze sobą w relacji nie tylko dialogowej, ale nawet polemicznej. Choć trudno jednoznacznie wskazać datę powstania *Myśli na czasie*, można wysunąć przypuszczenie, że zostały one napisane pod koniec 1924 lub w 1925 roku, bo na ten właśnie czas przypadała najintensywniejsza współpraca lubelskiego czasopisma z „Almanachem”⁵.

„Zwrot” Nowej Sztuki wyraźnie nawiązywał do „zwrotu” ogłoszonego przez „Zwrotnicę”. W poprzednim rozdziale była mowa o tym, że konflikt między dwoma środowiskami nowatorskiej poezji w znacznej mierze był spowodowany postawą Peipera, a w dalszej perspektywie również jego akolitów, a zwłaszcza Juliana Przybosia i Jalu Kurka. To właśnie oni manifestowali dystans do wszystkiego, na co padał cień podejrzenia o związki z futuryzmem, oni również z daleko posuniętą rezerwą odnosili się do postulatu wprowadzenia do poezji pierwiastków irracjonalnych oraz do przemeblowania pejzażu literatury polskiej na wzór tego, co działo się wówczas we Francji i Włoszech. Tymczasem tekst Gackiego sugeruje, że ów dystans był obustronny, a za hasłem odbudowy „frontu Nowej Sztuki”, jakie ogłoszono na łamach „Almanachu”, mogły się kryć intencje polemiczne. Najpewniej zatem, trochę wbrew otaczającej pismo Gackiego legendzie o demokratycznym i ponadprogramowym charakterze, animozje były obustronne.

Bieguny Nowej Sztuki poróżniła ukryta siła odpychania, której wektory – zapewne z powodów taktycznych – były po części ukrywane (lub osłabiane). Być może tym właśnie można tłumaczyć decyzję redakcji

⁴ T. Peiper, *Punkt wyjścia*, „Zwrotnica” 1922, nr 1.

⁵ Zob. K. Bielski, *Most nad czasem*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1963, s. 139.

„Reflektora”, która nie chciała wchodzić na kurs kolizyjny z Peiperem; z jego opinią i stanowiskiem liczyli się młodszy poeci, z jego „wiekiem i urzędem” liczył się również Gacki, kiedy po objęciu redakcji czasopisma „Comoedia” na początku stycznia 1926 roku właśnie do niego zwrócił się w pierwszej kolejności z propozycją prowadzenia stałej rubryki poświęconej teatrom krakowskim⁶. Autor *Nowych ust* odmówił, bo po upadku „Almanachu” zdecydował się na reaktywację „Zwrotnicy” i poświęcił się całkowicie pracy redakcyjnej, której rezultaty miały ujrzeć światło dzienne już w maju tego roku.

Myśli na czasie noszą znamiona tych dojrzewających i coraz trudniejszych do ukrycia różnic. Naśladowały retoryczną strukturę tekstu Peipera, powtarzały zamieszczone w nim zwroty, a jednocześnie spierały się o projekt modernizacyjny, który pod niektórymi względami odbiegał od tego prezentowanego w konsekwentny sposób na łamach „Zwrotnicy”. Wyraźnie zostało to zaznaczone w pierwszym tekście teoretycznym, jaki został opublikowany na łamach „Almanachu”, czyli *Sztuce ludzkiej* Gackiego. W *Punkcie wyjścia* Peipera na pierwszym planie znajdowała się „cudotwórcza epoka” oraz towarzyszące jej „nowe rozkołysanie życia”, podsycane przez nowoczesną z ducha utopię technologiczną. Gacki natomiast do hasła afirmacji współczesności dochodził od zupełnie innej strony:

Najprostsze i najważniejsze: człowiek.

To jest punkt wyjścia i punkt zwrotny.

Ekspresjonści z Niemiec! Proletkultcy z Rosji! czyż zapomnieliście, że sztuka nasza, wasza, wszelka opiera się i tworzy jedynie konkretną rzeczywistość, świat nowych lub starych wyobrażeń. Twórzcie tę rzeczywistość, rewolucyjne hasła i odezwy pozostawcie ulicznemu trybunom. Dla sztuki istnieje tylko konkretne dziś i zdobywane konkretne jutro. Reszta jest indywidualnym świergotem⁷.

„Punkt wyjścia” – wbrew słowom Gackiego – bynajmniej nie był „najprostszy”. Autor w swoich rozważaniach niepostrzeżenie przechodził od liczby pojedynczej do mnogiej, pisał o człowieku, a myślał o ludzkości, od wywodów zaś na temat egzystencji jednostki przechodził do wywodów na temat roli kolektywu, mówił o postępie i nieustannej zmianie, a szukał rzeczy stałych. Jego poszukiwania artystyczne i intelektualne biegly

⁶ List S.K. Gackiego do J. Kurka z 2.01.1926, [w:] Archiwum Literackie, t. XX: *Materiały do dziejów awangardy*, oprac. T. Kłak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 233.

⁷ S.K. Gacki, *Sztuka ludzka*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1.

ścieżkami, które – przynajmniej z dzisiejszej perspektywy – od samego początku znajdowały się nieco na marginesach rodzimej Nowej Sztuki.

Ludyczne preludium

Gacki wszedł do literatury razem z futuryzmem jako redaktor pierwszej łączonej z tym ruchem jednodniówki (jeżeli nie liczyć zaginionej ulotki *Tak*, znanej jedynie ze wspomnień Aleksandra Wata, a datowanej na 1918 rok). *To są NIEBIESKIE PIĘTY które trzeba pomalować* – bo o nich mowa – ukazały się jesienią 1920 roku, czyli nieco wcześniej od datowanego na grudzień tego roku almanachu *Gga*. Trudno jednak przykładać do niej tę samą miarę, co do następnych jednodniówek, bo ciążyła ona nie tyle w stronę buntu, ile raczej parodii i kpiny. W dziejach polskiego futuryzmu stanowiła raczej przedakcję, co zdają się zresztą potwierdzać powojenne wspomnienia Gackiego:

Pomysł *Niebieskich pięt* powstał przy stoliku w Ziemiańskiej z inicjatywy Stanisława Strumpha-Wojtkiewicza, który nigdy nie był futurystą. Zaprzyjaźniłem się z nim w wojsku i przedstawiłem go właśnie tego dnia Sternowi. Obaj pokpiwali z różnych błazeństw Skamandra i stąd powstała myśl napisania swego rodzaju parodii literackiej. Mnie przypadło w udziale napisanie parodii Siewierianina i zrobiłem to w kilku wierszykach na jego kopyto. Mówiono mi, że persyflaż był udany. Chodziło o to, żeby wykpić trzeciorzędnego poetę, na którego temat szaleli wówczas Skamandryci⁸.

Redagowanej przez Gackiego publikacji patronował charakterystyczny dla ówczesnej Nowej Sztuki impuls ludyczny, który wyładowywał się często w prowokacji i mistyfikacji. Po stronicach *Niebieskich pięt* błakał się dość dobrze widoczny, choć nieco spóźniony duch, którego czasy świetności przypadły w Polsce na przełom 1918 i 1919 roku, a więc na moment, kiedy w Warszawie rozpoczął działalność kabaret „Pikador”. Był to zresztą odprysk o wiele szerszego procesu, który obejmował zasięgiem całą ówczesną sztukę europejską, w czym duża zasługa artystów awangardowych, między innymi tworzących nowe modele widowisk futurystów włoskich, a także dadaistów działających w kabaretach szwajcarskich, niemieckich

⁸ Cyt. za: A.K. Waśkiewicz, *Czasopisma i publikacje zbiorowe polskich futurystów*, „Pamiętnik Literacki” 1975, nr 1.

i francuskich⁹. Wydaje się zresztą, że impuls dadaistyczny, będący u progu lat dwudziestych w apogeum popularności, przenikał też polską Nową Sztukę, wyładowując się nie tylko w happeningach i prowokacjach, ale również w złożonych dialogach międzytekstowych. Dobrym przykładem jest zamieszczony w *Gga* manifest prymitywistów, który w pewnej mierze wyrastał z podobnych intencji. Była to, jak pisał Andrzej Lam, „mystyfikacja niejako do kwadratu”, zawierająca „pastisz manifestów futurystycznych i dadaistycznych, zatracający wręcz o parodię”¹⁰. I choć późniejsze ustalenia przyniosły korekturę tych tez¹¹, to bez zmiany pozostało twierdzenie, że otwierający tę publikację manifest „formułował charakterystyczny dla dadaizmu program anty-sztuki, u podstaw którego leżała zasada »prymitywizmu«, mająca zastąpić »zdegradowaną kulturę« wartościami pierwotnymi. Nową sztukę, na wzór cyrkowego widowiska »dla wielkich tłumów«, miały charakteryzować trywialność i śmiech”¹².

Łańcuch parodystycznych imitacji był zresztą dłuższy. Wykpiwający dadaistów prymitywiści zostali z kolei sparodiowani przez Kazimierza Brzeskiego i Zygmunta Halickiego w jednodniówce *Pam-Bam*. Ale na tym nie koniec: to właśnie ta ostatnia stała się bezpośrednią przyczyną powstania *Papierka lakmusowego*, uznawanego za

(...) kpinę z futurystów i dadaistów, zwłaszcza, że bez trudu dają się tu rozpoznać elementy parodii głośnych wówczas manifestów Jasieńskiego, a także wierszy i poematów Sterna, Wata, Młodożeńca, Czyżewskiego. (...) Ale przecież przedrzeźnianie i natrząsanie się z tych, którzy łamanie kanonów uroczyście proklamowali jako nową zasadę, uprawiali właśnie dadaści. Wytwarzało się swoiste perpetuum mobile awangardyzmu¹³.

W ten sposób powstawała skomplikowana sieć „błagi”, która w różnej postaci i zmiennym natężeniu krążyła po ówczesnych manifestach

⁹ Zob. L. Appignanesi, *Kabaret*, tłum. A. Kreczmar, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 87–107. Jak natomiast sugerują słowa Antoniego Słonimskiego, do Polski impuls ten przyszedł ze Wschodu, bowiem inspiracją dla powstania „Pikadora” stały się informacje o analogicznych pomysłach działających w Moskwie futurystów rosyjskich, Władimira Majakowskiego oraz Dawida Burluka. Zob. A. Słonimski, *Historia „Pikadora”*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 51–52.

¹⁰ A. Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923*, t. 1: *Instynkt i ład*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969, s. 164.

¹¹ A.K. Waśkiewicz, *Irrealna gwiazda. O poezji Anatola Sterna*, [w:] *W kręgu futuryzmu i awangardy. Studia i szkice*, dz. cyt., s. 16–17.

¹² A. Turowski, *Awangardowe marginesy*, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 46.

¹³ A. Lam, *Zabawa w błagę istotną*, „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 9.

Nowej Sztuki. Towarzyszyła ona w nieodłączny sposób dziejom polskiego futuryzmu, u którego podstaw tkwił subwersyjny impuls, przejawiający się nie tylko w burzeniu zastanych przekonań o sztuce, ale również we wszechogarniającej kpinie. Zagarniała ona także i przechwytywała komunikaty władzy, bo ówczesne manifesty literackie wyraźnie nawiązywały do państwowych odezw i obwieszczeń, naśladując ich układ typograficzny oraz ramę kompozycyjną. Niewątpliwie miały one w sobie coś z ducha dadaizmu i tak właśnie bywały postrzegane przez niektórych ówczesnych pisarzy; z perspektywy niecałej dekady wczesne wystąpienia Sterna i Wata identyfikował z dadaizmem Jan Brzękowski w artykule *La poésie polonaise d'aujourd'hui* opublikowanym na łamach redagowanego przez siebie „L'Art Contemporain”¹⁴.

Sformułowanie to wymaga istotnego zastrzeżenia: choć dadaizmu w Polsce nie było, to w rodzimym futuryzmie wtopione były elementy dadaistyczne¹⁵. Wynikało to w znacznej mierze z faktu, że w polskich realiach start Nowej Sztuki rozpoczął się z dużym opóźnieniem, a – co za tym idzie – jej rozwój nie był odzwierciedleniem tego, co działo się w krajach zachodnioeuropejskich. W szerszym wymiarze dotyczyło to zresztą całej awangardy Europy Wschodniej, która – jak przekonywał Endre Bojtár¹⁶ – stanowiła odrębny kierunek literacki względem innych części kontynentu. Jednym z najbardziej wyrazistych aspektów owej różnicy była specyfika ruchów futurystycznych, które nie tyle powtarzały hasła rzucone przez artystów włoskich, ile raczej przetwarzały je na swój użytek, wchłaniając przy tym sporo z dadaistycznej postawy buntu i rewolty¹⁷.

¹⁴ J. Bereta [Jan Brzękowski], *La poésie polonaise d'aujourd'hui (Documentaire) nr 1*, „L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna” 1929, nr 1.

¹⁵ Por. zwłaszcza: B. Śniecikowska, *Dowolność dźwięku czy konceptyzm brzmieniowo-semantyczny – ile jest dada w polskim futuryzmie?*, [w:] teże, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008, s. 243–453; A. Turowski, *Dadaistyczne konteksty*, [w:] tegoż, *Awangardowe marginesy*, dz. cyt.; M. Delaperrière, *Śladami dadaizmu*, [w:] *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobrazni poetyckiej*, tłum. A. Dziadek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.

¹⁶ E. Bojtár, *Awangarda wschodnioeuropejska jako kierunek literacki*, tłum. J. Walicka, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 11 i 12. Zob. także: J. Kornhauser, K. Siewior, „Lokalne” awangardy między parataksą a paralaksą – wprowadzenie, [w:] *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser, K. Siewior, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.

¹⁷ O wychodzeniu poza futuryzm w stronę dadaizmu Stern i Wat mówili zresztą we wspomnieniach powojennych.

Jednocześnie początki polskiego futuryzmu nieodłącznie związane były z błagą. Poświadczały to zamieszczone w *Niebieskich piętach* parodystyczne utwory, jak również otwierająca je nota:

Wobec (...) rozpaczliwego stanu „inteligencji tzw. polskiej” (Żydzi) i literatury, która z jednej strony daje rzeczy nijakie – z drugiej, zbyt wiele, by nie oddziaływały przygnębiająco – garść dobroczynnych poetów postanowiła pokazać społeczeństwu swe niebieskie pięty i co za tym idzie – różowy tyłek. Oddziała to bądź co bądź orzeźwiająco. W książce tej nie znajdzie nic takiego, czego nie można by było natychmiast po przeczytaniu zapomnieć. Dajemy ludziom, znającym smak słowa i humoru, lekko strawny i lekko wykwinny posiłek. Dumni jesteśmy, że to futurystyczne danie niedostępne będzie dla czcigodnej braci paskarskiej i że poznają się na nim tylko zuchwali smakosze¹⁸.

W *Niebieskich piętach*, a więc poniekąd u źródeł futuryzmu, mistyfikacja przeważała nad prowokacją. Ta druga uwyraźniła się nieco później w ulotnych publikacjach, przede wszystkim w odezwach autorstwa Brunona Jasieńskiego, Anatola Sterna i Aleksandra Wata. Dominowała w nich agitacja, która miała naśladować poetykę i typograficzny układ odezw rewolucyjnych i państwowych dekretów, jakie w ogromnej ilości pojawiały się w tych latach¹⁹. W *Niebieskich piętach* natomiast brakowało jeszcze kategoryczności, która w wyrazisty sposób wybrzmiała w tekstach z *Jednodniówki futurystów* i *Noża w bzuhu*, na czym zaważył najprawdopodobniej fakt, że była to inicjatywa ponadkierunkowa, bowiem obok „nominalnych” futurystów (Stern, Wat, Gacki) wzięty w niej udział osoby spoza tego kręgu, jak na przykład Stanisław Strumph-Wojtkiewicz, Jerzy Brzęczkowski czy Mieczysław Rytard²⁰. Ich celem było zresztą wykpienie nie tyle samego egofuturyzmu, ile raczej panującej w tych latach mody na twórczość Igora Siewierianina, objawiającej się w dużej liczbie jego polskich naśladownictw, od których nie stronili również skamandryci. Tylko dla części spośród autorów publikujących w *Niebieskich piętach* sprawa ta wiązała się bezpośrednio z batalią o kształt współczesnej poezji, jaką „front Nowej Sztuki” podjął w kolejnych latach. W trakcie swojego rozwoju stopniowo wytracała ona ludyczny impet, z jakim wkraczała do literatury,

¹⁸ Cyt. za: A.K. Waśkiewicz, *Czasopisma i publikacje...*, dz. cyt.

¹⁹ Zob. P. Czapliński, *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1997, s. 49 i nast.; oraz G. Gazda, *Awangarda. Nowoczesność i tradycja*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1987, s. 86.

²⁰ Por. S. Strumph-Wojtkiewicz, *O własnych siłach. Kartki z prywatnego archiwum 1921–1939*, Książka i Wiedza, Warszawa 1967, s. 25–27.

a jednocześnie podejmowała próby wykształcenia nowego modelu liryki, która pozbawiona byłaby dotychczasowych ograniczeń.

Rekwizytoria kosmicznego teatru

Interesującym ogniwem tego procesu są *Przemiany* – pierwszy, a zarazem przez kilka dekad jedyny tom wierszy Gackiego²¹. Jak informuje nota zamieszczona na karcie następującej po stronie tytułowej, druk zakończony został we wrześniu 1923 roku²²; choć na pozór jest to informacja błaha, to wprowadza dość istotny kontekst, ponieważ miesiąc później ukazał się szósty numer „Zwrotnicy”, w którym dokonano podsumowania i symbolicznego zamknięcia dziejów futuryzmu. Tom Gackiego jest zapewne ostatnim ogniwem w pierwszej fazie rozwoju tego kierunku, który po zainicjowanym przez Peipera geście znalazł się niemal z dnia na dzień w innym świetle, przesuwając się na mapie ówczesnej literatury w sferę zjawisk zakończonych.

Gacki wystąpił w *Przemianach* w podwójnej roli: poety i krytyka. Pierwszy był autorem czterech wierszy, z kolei drugi przeprowadził ich autoanalizę w zamieszczonym na końcu tomu dodatku *O sobie. Próba autoanalizy formalnej*. Skomponowany w ten sposób tom ciążył w stronę podwójnej deklaracji artystycznej, która pobrzmiwała nie tylko w utworach poetyckich, lecz również w zamykającym go tekście, przybierającym postać manifestu operującego charakterystycznymi dla ówczesnej odmiany tego gatunku chwytami retorycznymi oraz opozycjami.

W tym dwugłosie mniej wyraziście wybrzmiała poezja. Być może wynikało to z mocno podkreślanego faktu, że *Przemiany* były jedynie etapem na drodze poszukiwań formalnych, co wyraźnie sugerował Gacki, pisząc, że Nową Sztukę winno się oceniać skalą ambitnych zamiarów, a nie ich cząstkowych realizacji. Dowodził tego po części wiersz tytułowy,

²¹ Następne tomy Gackiego ukazały się na emigracji: *Rozmyślania*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1965; *Rozmyślania. Wiersze wybrane 1924–1970*, Sigma Press, Albany 1971; *Rozmyślań część trzecia. 1969–1975*, Sigma Press, Albany 1971; *Wiersze dla Ireny. Rozmyślań część czwarta*, Sigma Press, Albany 1979; *Bajki współczesne: satyry, figliki, nagrobki itp.*, Polish American Book Store, New York 1984.

²² Wydawcą tomu była warszawska „Księgarnia »Ogniwo«”, a nie – bo takie informacje odnaleźć można w literaturze przedmiotu – „Biblioteka Nowej Sztuki” (ta wtedy jeszcze nie istniała). Zob. G. Gazda, *Nowa Sztuka*, [w:] *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 426.

który zbudowany został z ciągu obrazów oscylujących wokół jednego tematu – rozchwiania stabilnego do niedawna uniwersum:

idziesz człowieku wąską ścieżką
taki malutki i zgarbiony
z żółtą fajeczką
na bakier czapeczką
idziesz wśród mórz najmniejszą steczką

a morze które wzbiera jak rana co boli
otchłań co sama z siebie przy pływa powoli
porwie cię w wir
w wichry w cyklony rąk
aż odrzuci w zatoki drzemiących łak²³.

W wierszu Gackiego wyraźnie pobrzmiewały te same doświadczenia, z jakimi mierzyła się cała ówczesna literatura konfrontująca się z „wirem nowoczesności”, który podmywał stabilne do tej pory fundamenty świata, a jednocześnie stawiał przed koniecznością porzucenia wyznawanych dotychczas wartości. Ale nie to w tym wierszu jest najciekawsze, lecz sposób, w jaki doznanie to zostało opisane; Gacki nie stronił od grandilocwencji i hiperbolizacji, operował atrybutami i wyrażeniami charakterystycznymi dla minionej epoki, jak „otchłanie”, „cyklony” i „wichry”. Rejestr ten był zresztą o wiele bardziej pokaźny, bo przenikał również do strof o tematyce rewolucyjnej, która wyartykułowana została przez pryzmat wiązki kodów charakterystycznych dla liryki młodopolskiej:

wyrwij piorunów strzały
zaryte w skały Giewontu
jak anioł buntu
z gwiazd ukradnij ognia – i na bębnie miast
ogłoś ludziom zagładę kast²⁴

Duże natężenie akcesoriów i kodów z poprzedniej epoki skłoniło Stanisława Brucza do stwierdzenia, że podmiot wierszy Gackiego wykonuje „patetyczne gesty pośród brył fantastycznej awasceny”, zaprzęgając do tego „rekwizytornię kosmicznego teatru”²⁵. Na dominantę taką pośrednio

²³ S.K. Gacki, *Przemiany*, [w:] tegoż, *Przemiany*, Księgarnia „Ogniwo”, Kraków 1923, s. 8.

²⁴ Tamże, s. 9.

²⁵ S. Brucz, „*Przemiany*”, *St. K. Gacki*, „*Almanach Nowej Sztuki*” 1924, nr 2.

wskazywała również wykonana przez Tytusa Czyżewskiego okładka przedstawiająca maskę teatralną.

Przewodnim motywem tomu była próba zmierzenia się z materią, która stawiała opór przy próbie ułożenia jej według innych niż dotychczasowe zasad. Na pozór rezultat tej konfrontacji wydawał się przesądzony, a przynajmniej tak sugerowało zakończenie *Przemian*: „poeto! ziemia i niebo z ciebie drwi”²⁶. Ale to, co w planie wiersza uchodziło za porażkę, w wymiarze metapoetyckim nabierało zupełnie innego znaczenia. Podjęta przez Gackiego próba była bowiem wyraźnym symptomem destabilizacji przestrzeni poetyckiej, jaka w różnym tempie i odmiennych wariantach przejawiała się w ówczesnej poezji awangardowej²⁷.

Uniwersum poezji Gackiego przepełniały energia i ruch. Pierwsza podsycala drugi, który często nie miał wyraźnego kierunku, lecz urastał do rangi podstawowej zasady istnienia, łączonej niekiedy z atmosferą z pogranicza karnawału i snu:

szaleństwu nie ma końca!
wszyscy ludzie sprzedają słońca
 strącone z nieba!
w kłatkach struganych z drzewa.
kogoś szukam wielką ulicą –
 o stopy szalone!
biegnę na wprost prędeż – prędeż – tą przecnicą
– a ktoś z oczu mi uniósł zasłonę
 o zmysły szalone!
zagroził zwycięstwa próg...
omijam ostatni róg²⁸

Autor *Przemian* zaciągał wyraźny dług u zafascynowanych ruchem futurystów włoskich, a jednocześnie wypracowywał w swoich wierszach popularną w środowisku „Almanachu” koncepcję „związków nawykowych”. W powyższym fragmencie kluczem do syntezy tych dwóch pierwiastków było „szaleństwo”, które nie tylko kwestionowało dotychczasową – by przywołać określenie Brucza – „awanscenę”, lecz unieważniało panujące na niej zasady. W tej scenerii pęd stawał się wszechogarniający; cel, czyli „zwycięstwa próg”, znikał, pozostawiając podmiot w stanie ciągłego ruchu

²⁶ S.K. Gacki, *Przemiany*, dz. cyt., s. 10.

²⁷ Por. M. Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, dz. cyt.

²⁸ S.K. Gacki, „Zwycięstwo”, [w:] tegoż, *Przemiany*, dz. cyt., s. 22.

oraz wyprowadzając go poza symboliczne „rogatki” świata w stronę kosmosu. Towarzyszyło temu jednak też „szaleństwo” inne, spowodowane „uniesieniem z oczu zasłony” i przebudzeniem zmysłów, czyli – inaczej mówiąc – rozbitcie wspomnianych „związków nawykowych”, polegające w tym przypadku na wytrąceniu z uśpienia otępiały zmysłów.

Bieg zamieniał się w czysty pęd, a miejskie ulice w kosmos. Takie przesunięcie akcentów wpisywało się w mit podboju przestrzeni, któremu hołdowała duża część ówczesnej nowatorskiej poezji, zafascynowanej zdobywczym duchem epoki znoszącej wszystkie stojące na jej drodze bariery. To właśnie w aurze zrodzonej z jej obietnic Gacki zapowiadał ziszczenie się odwiecznych marzeń człowieka:

zdobyte są niebios wrota
zniszczony Kolumba plan
wszechświat zdobywa aeroplan!

za nim skrzydlate tanki
prowadzi zuchwała dłoń (...)

na mlecznej drodze
budujemy okrętowe linie
komet parowe łodzie
ujrzą nową wirginię²⁹

Z ciągu metafor technicystycznych i militarnych wyłaniała się wizja „zuchwałego” podboju przerastającego zdobycze odkryć geograficznych sprzed kilku stuleci. Była ona pod wieloma względami podobna do tej, jaką snuli ówczesni entuzjaści postępu technologicznego, przekonani, że nowoczesność czekała na nowego Kolumba, który zdobędzie i skolonizuje przestrzeń kosmiczną. Za tą pozornie zwróconą w stronę fantastyki naukowej wizją tliło się również dwuznaczne marzenie o „nowej wirginii”, w którym zwrot w stronę prymitywu szedł w parze z zapowiedzią jego ujarzmienia.

Rozchwianiu przestrzeni towarzyszyła jej desakralizacja. Najbardziej widocznym symptomem tego procesu była pierwszoplanowa rola materii, wyraźnie zaznaczająca się na przykład w wierszu *Zniebazstąpienie*:

wieszczę wam dziś biesiadę ciała
rzeczywistość jest jak z bryły
gorąca cała

²⁹ Tegoż, *Zniebazstąpienie*, [w:] tegoż, *Przemiany*, dz. cyt., s. 13.

oślepiająca i zuchwała
w tętnach skręconych żył
wylewa krew czerwoną...

niebo się z ziemią miesza
przez drutów stalowych maszt
dymiący kawał mięsa
wyrzuca otchłań elektrycznych miast.

w ryku skłębionej masy
i ramion i maszyn i kół
śpiewa straceńczy geniusz nowej rasy
na oceanie swą melodię kół³⁰.

Początek wiersza przynosił wizję zdesakralizowanej przestrzeni, w której „niebo mieszało się z ziemią”, a pierwszoplanowe miejsce w tym pejzażu zajmowała materia, co wyraźnie sugerowała nasycona metaforą ciała strofa pierwsza. Zapowiedziana w niej „biesiada ciała” stawała się punktem wyjścia zbudowania obrazu, w którym rzeczywistość opisana została przez pryzmat rejestrów skrajnych (gorąca, oślepiająca) oraz przyrównana do organizmu, a mówiąc precyzyjniej: do krwiobiegu. Był to jeden z chwytów charakterystycznych dla literatury awangardowej; pojawiał się między innymi u Peipera, który pisał o „hemoglobinie terażniejszości”, oraz u Brzękowskiego, którego debiutancki tom nosił tytuł *Tętno* (1925). U konstruktywistów służył on jednak nie tylko podkreśleniu materialnego wymiaru rzeczywistości, lecz miał też inny cel, bowiem zestawienie rzeczywistości z krwiobiegiem ewokowało także inny krąg skojarzeń. Szło za tym przyrównywanie społeczeństwa do organizmu, jak również zestawienie sposobu jego funkcjonowania z rytmem przepływu krwi. Obraz taki narzuca wizję harmonii, która nie zacierала się nawet wówczas, gdy za sprawą infekcji „bakcyłem nowoczesności” owo tętno stawało się przyspieszone.

W wierszu Gackiego takiej harmonii nie było. Rzeczywistość rozpięta została między ciałem a maszyną, dając w rezultacie dysonans podkreślony przez reifikację („dymiący kawał mięsa”) oraz hiperboliczne wyrażenia „otchłań elektrycznych miast” i „ryk skłębionej masy”. Futurystyczna fascynacja nowym szła tu w parze ze stylistyką ekspresjonistyczną, a współistnienie tych pozornie wykluczających się rejestrów było jedną z charakterystycznych cech Nowej Sztuki na wczesnym etapie jej rozwoju (Stern,

³⁰ Tamże, s. 11–12.

Jasieński, Brucz). Ich wzajemne uzupełnianie tworzyło ambiwalentny obraz modernizacji, która wprowadzała rzeczywistość w stan gorączki i rozedrgania, jakie – a przynajmniej tak się nierzadko wówczas wydawało – opisać można było jedynie przez przywołanie skrajnych kodów lub zestawienie przeciwstawnych walorów. Zbiegały się one w figurze „straceńczego geniusza nowej rasy”, którego wszechobecny śpiew przesycony był tym, co przenikało atmosferę współczesności. Dla Gackiego sięganie po tego typu formuły było częścią szerszej strategii poetyckiej, która dopiero zaczynała się krystalizować, o czym świadczą rozważania prowadzone w zamieszczonym na końcu tomu dodatku krytycznym *O sobie. Próba autoanalizy formalnej*.

„Zdrowa gleba pseudoklasycystycznej kultury”

Najbardziej zaskakującym wątkiem tego tekstu była apoteoza pseudoklasycyzmu. A poniekąd także jej geneza; w analizie własnej twórczości poetyckiej Gacki odnajdywał zaskakujące „dążenie do naturalistycznych wyobrażeń”, które skłonny był zapisać na rachunek dokonującego się w tych latach „zwrotu antysymbolistycznego i powrotu do form klasycznych”:

Porównajmy najlepsze wzory naszego pseudoklasycyzmu, a więc przede wszystkim Trembeckiego, z najnowszymi poetami, najsłabszymi rewolucjonistami doby obecnej, a odkryjemy, że są sobie bliżsi niż przypuszczaliśmy. Ta sama konkretność wyobrażeń przy jednoczesnej abstrakcyjności metafor. Co więcej, odnajdziemy w pseudoklasycyzmie to, co jest najistotniejszą częścią naszego programu: konstruowanie elementów formalnych.

Różnica formalna między nami a pseudoklasycystami polega na tym jedynie, że oni zadowalali się kompozycją szeregu prostych metafor, a my konstruujemy jeszcze samą metaforę.

Czas już wielki odsłonić spod pyłu romantycznej lury i symbolistycznego bezładu zdrową glebę pseudoklasycystycznej kultury. Nauczmy się więcej od Trembeckiego, Naruszewicza, a nawet Morsztyna niż z licznych foliałów romantyków i epigonów romantyzmu³¹.

Można oczywiście wysunąć zarzut, że Gacki posługiwał się pojęciem pseudoklasycyzmu z pewną dowolnością, wysuwając na plan pierwszy cechy, które wpisywały się w horyzont jego poszukiwań artystycznych.

³¹ Tegoż, *O sobie. Próba autoanalizy formalnej*, [w:] tegoż, *Przemiany*, dz. cyt., s. 27–28.

Kreślenie paraleli pomiędzy Stanisławem Trembeckim i Adamem Naruszewiczem a „najsłabszymi rewolucjonistami doby obecnej” było jednak posunięciem odważnym, zwłaszcza w kontekście bojowego etosu najradzykalniejszych ugrupowań literackich. Warto zwrócić uwagę, że tekst ten powstał jeszcze przed ukazaniem się szóstego numeru „Zwrotnicy”, w którym dokonano bilansu futuryzmu, a więc niejako w szczytowym momencie antytradycjonalistycznej kampanii, jaką podjęli reprezentanci tego nurtu.

Ale Gacki wyraźnie poza futuryzm wykraczał. W słowach „my konstruujemy jeszcze samą metaforę” liczba mnoga odnosiła się do wszystkich reprezentantów Nowej Sztuki, która znajdowała się dopiero w punkcie wyjścia i szukała swoich konstytutywnych cech. Była to jednoznaczna zapowiedź przeniesienia punktu ciężkości z destrukcji i prowokacji na budowanie, któremu patronować miało poszukiwanie zasad nowego ładu.

Zwrot w stronę tradycji mógł być po części podyktowany względami taktycznymi. Służyć miał uchyleniu zarzutów o bezrefleksyjne naśladownictwo płynących z zagranicy wzorców, co wówczas było praktyką nader częstą, o czym świadczyły między innymi wystąpienia Stefana Żeromskiego i Karola Irzykowskiego. Polemizując z nimi, Gacki zarzucał „trabantom Młodej Polski” brak zrozumienia dla współczesności, który dziwił go tym bardziej, że jeszcze całkiem niedawno identyczną krytykę kierowano pod adresem „Chimery”. Przywołując jedną z „mów obrończych” młodej literatury³², opublikowanych przez Zenona Przesmyckiego na łamach tego czasopisma, sugerował, że historia zatoczyła koło, a dawni oskarżeni stali się oskarżycielami.

Zresztą Gacki nie był skłonny do zdecydowanego rozgraniczania „wczoraj” i „dziś”. Wynikało to z faktu, że w poszukiwaniach poetów wczesnego modernizmu dostrzegał oddźwięki tych samych tendencji, które dochodziły do głosu w Nowej Sztuce, a tę nieco nieoczekiwaną wspólnotę doświadczeń zapisywał na rachunek głębokiego „przewartościowania pojęć estetycznych”³³. Jednym z symptomów tego procesu było „pomieszanie

³² Chodziło o fragment: „Kolosalna większość krytyków krajowych (90%, rzec można śmiało), z godną uwagi pewnością siebie, rozprawiała jednocześnie (i rozprawia do dzisiaj) o »nowych prądach na Zachodzie«, nie mając o nich najmniejszego pojęcia, nie wiedząc, kto je reprezentuje, nie znając bezpośrednio, z dzieł twórczych, ani jednego prawie z wybitnych istotnie autorów, i polegając wyłącznie na plotkach i anegdotach dziennikarskich”. Z. Przesmycki, „*Modernizm*” i poszukiwanie arcydzieł, „Chimera” 1904, nr 19.

³³ S. Gacki, *O sobie. Próba autoanalizy formalnej*, dz. cyt., s. 28.

wyobrażeń zaczerpniętych z różnych kultur”, które uznawał za „jeden z najpiękniejszych motywów tych przedziwnych artystów doby pseudo-klasycznej”. W oglądanych przez pryzmat tego zjawiska dziejach poezji uwyraźniały się zaskakujące podobieństwa; dla Gackiego młodopolska transfiguracja Apolla w Chrystusa oraz występowanie w poezji nowatorskiej postaci z wielu epok miały wspólny rodowód i stanowiły część tego samego procesu.

Gacki z obserwacji takich wyciągał niespodziewane konkluzje. „Apolinaire w drobnym wierszu operuje kolejno szeregiem historycznie różnych wyobrażeń – św. Jan, Delfin, Salome, ksiądz kanonik itd.”³⁴, pisał. A zaraz potem dodawał: „Nowoczesny poeta zmierza niejednokrotnie świadomie do połączeń najbardziej niespodzianych”. Była to nie tylko obserwacja tendencji właściwych ówczesnej liryce, lecz również – a może nawet przede wszystkim – stanowiąca załączek programu artystycznego teza, za pomocą której Gacki na łamach „Almanachu” uzasadniał ówczesną karierę jukstapozycji. W twierdzeniu tym pobrzmiwały echa słów z *Pieśni Maldorora* o „przypadkowym spotkaniu parasola i maszyny do szycia na stole prosektoryjnym”, które zrobiły na surrealistach wrażenie tak duże, że obwołali Comte’a de Lautréamonta prekursorem reprezentowanego przez nich nurtu. Nie oznaczało to bynajmniej, że słowa Gackiego świadczą o powinowactwie jego teorii z koncepcjami André Bretona, lecz dowodzą istnienia w obrębie ówczesnej teorii Nowej Sztuki tendencji, które zmierzały w kierunku odmiennym od tego, jaki widoczny był w rozważaniach Peipera. Potwierdzają to rozważania Gackiego o metaforze. Choć nie były one nazbyt szczegółowe, wyłaniał się z nich ogólny zarys koncepcji wywiedzionej ze spostrzeżenia o tendencji współczesnej sztuki do tworzenia „połączeń najbardziej niespodzianych”. Opierała się na założeniu, że „rozwój historyczny metafory wykazuje nieustanną dążność do rozszerzenia interwali między koordynowanymi wyobrażeniami; poezja nowoczesna świadomie podejmuje tę ewolucję”³⁵. Gacki powoływał się w tym miejscu na obserwacje Peipera z artykułu *Metafora terażniejszości*, który został opublikowany na łamach „Zwrotnicy” w listopadzie 1922 roku, a więc niespełna rok wcześniej. Nazywał ten tekst „znakomitym studium”, lecz jednocześnie prowadził z nim ukrytą polemikę, kwestionując zwłaszcza zawarte w nim stwierdzenia na temat przyczyn

³⁴ Tamże, s. 29.

³⁵ Tamże, s. 31.

wzrastania odległości składających się na metaforę pojęć. Peiper odnosił się bowiem z daleko idącą rezerwą do wyjaśnień zapisujących taki stan rzeczy na rachunek „skróceń w odczuwaniu przestrzeni” oraz „następstwa pierzchliwości i niedokładności postrzeżeń dzisiejszego człowieka”. Oba uważał za niewystarczające, pierwsze było jego zdaniem sztuczne, drugie natomiast „oparte na argumencie, którego treść sama dla siebie nie jest prawdziwa”³⁶. O jaką „treść” chodziło? Choć Peiper nie określił tego precyzyjnie, to można się domyślać, że miał na myśli przede wszystkim te spośród koncepcji osobowości, które akcentowały jej procesualny oraz niestabilny charakter, a także podążającą za nimi poezję, zajmującą się – jak stwierdził nie bez pewnej uszczypliwości przy innej okazji – „nurkowaniem na toniach freudyizmu i bergsonizmu”.

Wszystkie takie dociekania Peiper przekreślał jednym stwierdzeniem: oddalanie się pojęć wynika z potrzeb artystycznych. Tymczasem Gacki w zawołowany, lecz wyraźny sposób spierał się z redaktorem naczelnym „Zwrotnicy”, powątpiewając w słusność postawionych przez niego diagnoz; „Kto wie – zapytywał – czy znaleźlibyśmy wyjaśnienie w ramach ścisłej estetyki? W każdym razie nie chciałbym wkraczać w zakres psychologii twórczości, względnie psychologii odbiorcy”³⁷.

W stronę krytyki formalnej

Rozważania Gackiego podążyły jednak w innym kierunku. W centrum jego zainteresowania znalazły się dwie ściśle związane ze sobą sprawy, które uważał za kluczowe dla dalszego rozwoju Nowej Sztuki: hasło konstrukcji oraz stworzenie nowego typu krytyki literackiej. Pierwsza z nich na pierwszy rzut oka ujmowana była w sposób niezbyt odległy od postulatów Peipera, na czoło wysuwała bowiem postulat budowania dzieła sztuki. Gacki jednak hasło to rozumiał zupełnie inaczej:

Sztuka konstruktywna dąży o stworzenia z elementów konwencjonalnej rzeczywistości, nowej rzeczywistości. Nowa rzeczywistość nie odwraca związków logicznych, lecz powstaje przez koordynację dotychczas nie uskutecznioną. Nie jest antylogiczną, ani alogiczną. Jest nowym układem elementów. Np. Ahaswer,

³⁶ T. Peiper, *Metafora teraźniejszości*, „Zwrotnica” 1922, nr 3.

³⁷ S. Gacki, *O sobie. Próba autoanalizy formalnej*, dz. cyt., s. 31.

którego Apollinaire przedstawia jako podróżnika, birbanta, bluźniercę, miłośnika kobiet; wesół Londyn St. Brucza itp. Widzimy tu rzeczywistość nową, autonomiczną, niepowtarzalną. Jeszcze wyraźniej manifestuje się nowa rzeczywistość w obrazach kubistów, futurystów itp.³⁸

W ujęciu Gackiego „nowa rzeczywistość” poetycka była przede wszystkim „nowym układem elementów”. Założenie takie, w którym – co zresztą sam przyznawał – pobrzmiewały echa inspiracji koncepcjami Witkacego, stało się punktem wyjścia do naszkicowania projektu krytyki formalnej, która miała za zadanie sekundować poszukiwaniom artystów z kręgu Nowej Sztuki, a także kodyfikować ich osiągnięcia w języku teoretycznym. Gackiemu patronował przy tym charakterystyczny dla nowoczesności duch specjalizacji, przejawiający się w próbie stworzenia profesjonalnego języka krytyki operującego pojęciami i narzędziami właściwymi tylko dla tej dziedziny wiedzy. Impulsem do tego przedsięwzięcia była próba oczyszczenia jej z amatorszczyzny oraz usunięcia z niej „wzruszenia estetycznego”, które „najczęściej żeruje ukryte w najrozmaitszych »sądach estetycznych krytyki impresjonistycznej«, wędruje jako pewnik niekontrolowany, przyjęty, nienaruszalny”³⁹. Dlatego Gacki postulował zaniechanie lektury utworu literackiego przez pryzmat „słuszności idei, życiowej konsekwencji fabuły, ścisłości historycznej”, jak bowiem twierdził, „analiza etyczna, filozoficzna, psychologiczna, polityczna, biograficzna itd. da nam wyniki jako takie dla sztuki obojętne, np., autor jest kiepskim myślicielem, albo kiepskim obserwatorem, był demokratą lub monarchistą, kochał panią X”⁴⁰. Przesunięcie akcentów w obrębie strategii interpretacyjnych związane było z przemianami, jakie dokonywały się w literaturze za sprawą Nowej Sztuki, która nie tylko wprowadzała nowe środki artystyczne, ale domagała się też ich właściwego odczytania:

Chodzi o zasadę niezależną od tego rodzaju rozróżnień: konstruktywność zastosowana do całości każdego elementu; o taką analizę dzieła sztuki, które by brało jedynie pod uwagę, o ile i jak elementy rzeczywistości zostały na nowo samodzielnie skonstruowane; o ile napięcie konstrukcyjne jest silne, aby mogło rzeczywistość, przez siebie samą stworzoną, utrzymać⁴¹.

Na wczesnym etapie rozwoju Nowej Sztuki przepływ inspiracji pomiędzy jej poszczególnymi odłami był jeszcze dość swobodny, co wynikało

³⁸ Tamże, s. 33.

³⁹ Tamże, s. 32.

⁴⁰ Tamże, s. 34.

⁴¹ Tamże, s. 35.

z faktu, że granice pomiędzy „-izmami” nie były w tym czasie jeszcze dość sztywne. Dowodzi tego choćby fakt, że w wywodach Gackiego wyraźnie zaznaczały się echa koncepcji Witkacego, które zauważyć można nie tylko na poziomie ogólnym (rozważania o konstrukcji), lecz również w zapożyczeniach terminologicznych („napięcia kierunkowe”). Świadczyło to o wykształcaniu się w miarę spójnego frontu nowej krytyki artystycznej, w ramach której krzyżowały się różnorodne inspiracje, pozbawione jeszcze funkcji różnicującej, jaka miała uwyraźnić się dopiero w ciągu kilku najbliższych lat. Równoległe z postępowaniem tego procesu część spośród formułowanych postulatów i haseł zanikała, nie doczekując się dalszego rozwinięcia.

Tak było z koncepcją Gackiego. Rzucony przez niego pomysł stworzenia krytyki literackiej, w której pobrzmiewały dalekie wpływy założeń rosyjskiej szkoły formalnej, nie wyszedł poza fazę ogólnie naszkicowanego projektu. Jedyną w miarę pełną próbą dookreślenia jego założeń i odniesienia ich do konkretnych tekstów literackich była opublikowana na łamach drugiego numeru „Almanachu” recenzja *Ziemi na lewo* Sterna i Jasieńskiego⁴². Stanowiła ona przykład praktycznego zastosowania haseł zarysowanych szkicowo w *Próbie autoanalizy formalnej*. W zamyśle Gackiego był to kolejny krok w krystalizowaniu się zaproponowanej przez niego metody analizy tekstów literackich, która miała sprawdzać się przede wszystkim w stosunku do utworów Nowej Sztuki.

Praktyczna demonstracja tych założeń prowadziła do obserwacji wniosków, które wyraźnie wykraczały poza horyzont ówczesnej krytyki literackiej. Na przykład w utworach Jasieńskiego odnajdywał Gacki szereg prawidłowości: nawiązującą do Bergsonowskiej teorii humoru „degradację pojęć wyższego rzędu” (np. „Bóg, który pojechał na wakacje”), logicznie uszeregowaną kompozycję, statyczne, ciężące w stronę wyobraźni plastycznej metafory oraz świadome operowanie asonansem. U Sterna natomiast wyróżniał: „nagromadzenie szeregu równoległych antytez” (np. „czerwony Trocki i papież purpurowy podają sobie ręce”), przekreślenie budowy tematycznej i oparcie się na „zintelektualizowanej grze wyobraźni”, dynamiczne obrazy i metafory oraz ciążenie w stronę wiersza wolnego.

Poczynione obserwacje prowadziły Gackiego do hipotezy, że „każdy poeta posiada własną, j e d n ą, centralną zasadę formalną, która organizuje gros pozostałych elementów poetyckich”, zaś owa „zasada formalna jest

⁴² S.K. Gacki, „*Ziemia na lewo*”. A. Stern, B. Jasieński, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.

je d n o c z e ś n i e esencjonalnym wyrazem jego istotnej postawy wobec rzeczywistości” [podkr. oryg.]⁴³. Zresztą podkreślanie hipotetyczności i niegotowości było jednym z ważniejszych aspektów postawy autora *Przemian*, który o wiążce postulowanych transformacji pisał następująco:

Metody, którymi Nowa Sztuka się posługuje, są jedynie szeregiem hipotez, które w pewnym zakresie, z pewnego punktu widzenia są prawdziwe i są istotnie płodne. A więc: krytyka formalna jako przedmiotowa analiza tworców sztuki; unaocznianie procesów zachodzących w zakresie przemysłu jako jedna z dróg do wyznaczenia elementów dzieła sztuki; dialektyka myślenia, krytyka tematyczności i dotychczasowych form wypowiedzenia uczuciowego⁴⁴.

Próba „opowieści detektywnej”

Do powyższej listy należałoby dodać jeszcze jedną, pominiętą przez Gackiego, lecz istotną dla środowiska „Almanachu” cechę: nawiązania do kultury popularnej. Co ciekawe, nie wybrzmiewała ona wyraźnie w wypowiedziach programowych i *quasi*-programowych, a zwrócił na nią uwagę dopiero Ważyk w powojennych wspomnieniach o grupie literackiej, z jaką skłonny był się identyfikować. Pisząc w *Kwestii gustu* o zamiłowaniu do „kultury nizinnej”, wskazywał na szereg pochodzących z jej zakresu zjawisk, które wpłynęły na kształtowanie się Nowej Sztuki⁴⁵. Zaliczał do nich nie tylko wpływ filmu, uchodzącego wówczas w oczach większości krytyków za widowisko pozbawione walorów artystycznych, lecz również kulturę jarmarczną oraz literaturę brukową, a zwłaszcza kryminały oraz powieści detektywistyczne. Te ostatnie stawały się zresztą dla awangardzistów wehikułem pozwalającym na podejmowanie problematyki poznawczej, jaka przewijała się w międzywojennej prozie Ważyka (opowiadania z tomu *Człowiek w burem ubraniu*) oraz Brzękowskiego (*Psychoanalitik w podróży*)⁴⁶. Proces śledztwa przeistaczał się w nich w próbę scalenia fragmentarycznej oraz wymykającej się racjonalnemu oglądowi rzeczywistości, często też stawał się punktem wyjścia do zademonstrowania, jak płynna i zwodnicza bywała granica między prawdą a fikcją.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tegoż, *Refleksje literackie i nieliterackie*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1.

⁴⁵ Zob. A. Ważyk, *Kwestia gustu*, [w:] *Eseje literackie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 73–75.

⁴⁶ Por. A. Wójtowicz, *Cogito i „sejsmograf podświadomości”*. Proza Pierwszej Awangardy, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010.

Nad utrzymanymi w tym tonie fabułami unosił się duch prozy Guillaume’a Apollinaire’a i Gilberta Keitha Chestertona. Opowiadania pierwszego z nich w przekładzie Ważyka publikowane były między innymi na łamach „Nowej Kultury”, w 1928 roku ukazał się tom *Heretyk i s-ka. Opowieści*, który dokumentował wpływ prozy francuskiego twórcy na ówczesną Nową Sztukę. Drugi natomiast cieszył się w środowisku „Almanachu” dużą popularnością, zwłaszcza ze względu na charakterystyczne dla jego twórczości prozatorskiej „anegdoty paradoksalne”, które – jak ujmował to Gacki – cechowały się „odrzuconiem jednolitej tematyczności”, „przyjęciem szeregu możliwych punktów widzenia” oraz specyficzną konstrukcją osobowości, „w której rzeczywistość załamuje się jak w kalejdoskopie”⁴⁷.

Była to wiązka cech dających nadzieję na stworzenie nowego modelu prozy. W jego ramach nawiązania do kultury popularnej miałyby się stać wehikułem dla problematyki filozoficznej, przywoływanej w sposób diametralnie różny od tego, jaki wybrzmiewał w powieściach młodopolskich. W tym kierunku szły na przykład rozpoznania Sterna odnajdującego w twórczości Chestertona zapowiedź rychłego tryumfu nowej, „komicznej” koncepcji rzeczywistości, w której wyraźnie pobrzmiewały echa koncepcji Bergsona⁴⁸. Więcej uwagi angielskiemu pisarzowi poświęcił Wat, który dostrzegał w jego utworach „poświęcenie psychologizmu na ołtarzu fantastyki wyobraźniowej i nieograniczonej władzy imaginacji” oraz zbieżności z powiastkami „francuskich moralistów klasycznych”⁴⁹. W tym duchu pisał: „(...) filozofia Chestertona uznaje substancjalność nie jednoznacznej idei, lecz »summy znaczeń«, przez jakie idea przechodziła. (...) Rozumowanie Chestertona przypomina rozegrany z samym sobą mecz piłki nożnej, gdzie prawda ma do wyboru bramkę paradoksu i komunau”⁵⁰. W znacznej mierze była to również charakterystyka prozatorskiej twórczości samego Wata, który sięgnął po podobne metody przy kompozycji opowiadań zebranych w tomie *Bezrobotny Lucyfer*.

Próba połączenia filozoficznych paradoksów z awanturniczą fabułą doszła do głosu również w nieukończonym poemacie *Anarchista. Opowieść detektywna*, którego dwie pierwsze części opublikowane zostały na łamach „Almanachu”. Choć jest to fragment za krótki, aby zrekonstruować schemat fabularny, na jakim miała się opierać całość utworu, to ekspozycja

⁴⁷ S.K. Gacki, „Ziemia na lewo”, dz. cyt.

⁴⁸ A. Stern, *Manekiny naturalizmu*, „Skamander” 1921, nr 11–13.

⁴⁹ A. Wat, *Uwagi o Chestertonie*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 18.

⁵⁰ Tegoż, *Czego broni Chesterton*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 15.

dość jasno sygnalizuje jego temat. Tytułowy „anarchista”, określany przez narratora mianem „buhaja”, dokonał aktu tyle zuchwałego, co niemożliwego: kradzieży słońca.

Czy na rożnie ziemi, czy w eterze niebie
wszędzie nas obarcza, które twarzą w twarz
wisi – słońce w przestwór wdrażone, jak maszt.
Dzisiaj po prostu trzeba rozwalić tę głuchą maszynę:
pojedynek jest śmieszną rzeczą
odkąd mechanik F. postawił gilotynę⁵¹.

Gacki sięgał po metaforę solarną, która w ówczesnej literaturze nowatorskiej wplątywana była w złożoną siatkę odniesień i skojarzeń, na przykład u futurystów oznaczała zwrot ku prymitywizmowi, a wcześniej jeszcze, w literaturze młodopolskiej, na przykład u Tadeusza Micińskiego, idealne uniwersum. Oba kręgi skojarzeń pobrzmiewały wyraźnie w *Przemianach*, gdzie pojawiały się formuły w rodzaju „klękniście przez ulice burzymy świątnice / OGŁASZAMY TRYUMF SŁOŃCA!”⁵², lub „wszyscy ludzie sprzedają słońca/ strącone z nieba!”⁵³. Na ich tle pomysł *Anarchisty* wydawał się nie tylko rozwinięciem pojawiających się wcześniej motywów; kradzież słońca urastała do rangi gestu obrazoburczego, wymierzonego przeciw fundamentowi uniwersalnego porządku, a jednocześnie podstawowej zasadzie życia na Ziemi. Słońce widziane oczyma burzyciela przestało być życiodajną gwiazdą, a przeistoczyło się w prześladowcę i – co szczególnie ciekawe – część mechanizmu. To ostatnie określenie wydawało się krokiem naprzód w stosunku do metaforyki z *Przemian*, otwierało bowiem zupełnie inny krąg skojarzeń; nieczuła na cierpienia, bo przecież „głucha maszyna” musiała mieć przecież swojego równie obojętnego na los ludzi stwórcę konstruktora. Sprzeciw wobec jego poczynań nie mógł przy tym wyładować się w archaicznym (romantycznie pojmowanym?) pojedynku z Bogiem, aby niezgoda wybrzmiała z pełną mocą, należało dokonać zuchwałego aktu. A więc, podobnie jak w przypadku utworów Chestertona, w tekście Gackiego dokonywało się przerzucenie pomostu między problematyką filozoficzną a fabułą sensacyjno-awanturniczą, ponieważ kradzież słońca uruchamiała szereg wypadków opisanych w poetyce groteski i absurdu,

⁵¹ S.K. Gacki, *Anarchista. Opowieść detektywowa*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.

⁵² Tegoż, *Zniebазstąpienie*, [w:] tegoż, *Przemiany*, dz. cyt., s. 14.

⁵³ Tegoż, *Zwycięstwo*, [w:] tamże, s. 22.

jaka w kolejnej dekadzie miała stać się znakiem rozpoznawczym poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego:

Domy, podcięte brzytwą,
frunęły –
ulicami Paryża od samego Tuileries
rozpoczęła się ta szalona gonitwa.

Fruwały kapelusze, krynoliny dam,
nawet parasol mera, wieżyczki Notre Dame,
(...)
300.000.000 metrów na sekundę
To jest bieg szalony.
Einstein mówi – szybkość nieskończona
– ale jest w Paryżu Rotunda
po prostu mała kawiarnia,
tam za stolikiem Erenburga
siądziesz, buhaju, i napiszesz: „Durnie –
jutro będzie pogoda”.

Biedny Czyżewski! Obstąpią go tłumnie
I każą po polsku pisane czytać – słowa boga!⁵⁴

Opowieść detektywna podszyta była duchem ludycznym. Często pobrzmiwał on między innymi w fabularnych tekstach Guillaume’a Apollinaire’a i Blaise’a Cendrarsa, dochodził do głosu również w bardzo popularnych w tym czasie pikarejskich opowieściach przywołanego tutaj z nazwiska Ilji Erenburga. Ale kalejdoskopowa kompozycja powyższego fragmentu ujawnia jeszcze jedną możliwą inspirację – film. Reprezentanci Nowej Sztuki zafascynowani byli bowiem sztuką kinową, szczególnie zaś jej odmianą komiczną, burleskami i „chaplineskami”, w których podobne ucieczki, gonitwy, pogonie były integralną częścią fabuły. Rytm następujących po sobie obrazów z poematu Gackiego przywodzi na myśl narrację tych właśnie filmów z ich dynamiką, której rdzeń stanowił „obraz-ruch”⁵⁵. To właśnie fascynacja ruchem, prędkością, kalejdoskopem zmieniających się obrazów była jednym z głównych powodów, dla jakich pisarze nowatorzy interesowali się kinem, czego dowodzi chociażby wyreżyserowany przez René Claira i Francisa Picabia *Entr’acte* (1924). Dominowały tam te

⁵⁴ Tegoż, *Anarchista. Opowieść detektywna*, dz. cyt.

⁵⁵ Por. G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008.

same walory, co w poemacie Gackiego, czyli tonacja ludyczna, mieszanie wartości wysokich z niskimi, a częściowo także problematyki filozoficznej z komizmem:

Wierzajcie: to jest najlepszy ze światów,
odemknięty na oścież, jak drzwi poematu –
trzymany w równowadze mego nosa trąbą
choć cały na zewnątrz jest nabitą bombą! [podkr. oryg.]⁵⁶

W niedokończonej „opowieści detektywnej” Gackiego odbijała się jeszcze jedna cecha Nowej Sztuki: postawa subwersyjna. W tekstach poszczególnych autorów pojawiała się w różnej tonacji i przybierała zmienne formy, ale zazwyczaj wymierzona była przeciwko porządkowi symbolicznemu i ekonomicznemu oraz ich najważniejszym filarom. Widać to chociażby w tekstach, jakie publikowali na łamach pierwszego numeru „Nowej Kultury” z 1924 roku. Na przykład opowiadanie Wata *Prowokator*, wyraźnie wzorowane na fabułach chestertonowskich, a zwłaszcza na *Delegacie anarchistów*⁵⁷, rozstrzygało wizję porządku świata jako globalnego spisku, którego inicjatorem był niedosiężny „najwyższy prowokator”⁵⁸. Z kolei w następnym numerze tego pisma zamieszczony został fragment utworu Sterna *Karnawały*, stanowiący oskarżenie opresyjnego (i represyjnego) systemu społecznego, który wspierał się na symbolicznym filarze – postaci prokuratora. W trzecim numerze „Nowej Kultury” ukazał się wiersz Wata *Policjant* zakończony prowokacyjnym stwierdzeniem: „bliski dzień gdy zniknie jak krosta / policjant z góry policjant z rogu”⁵⁹.

Anarchista Gackiego należał do galerii postaci stworzonych z podobnych pobudek. Były one poczęte z niezgody na rzeczywistość, ale była to niezgoda dotycząca nie tyle (czy też: nie tylko) ekonomicznego i społecznego „tu i teraz”, ile raczej spraw uniwersalnych, diagnozowanych za pomocą form parabolicznych i abstrakcji filozoficznych, a więc w sposób diametralnie odmienny od języka, jakim posługiwała się ówczesna lewica komunistyczna. Wydaje się, że właśnie ta różnica perspektyw była silniejsza niż wspólnota

⁵⁶ S.K. Gacki, *Anarchista. Opowieść detektywna*, dz. cyt.

⁵⁷ Mowa o powieści Chestertona *Człowiek, który był czwartkiem* (1907), znanej wówczas w Polsce pod tytułem *Delegat anarchistów* (tłum. W. Rzymowski, 1914).

⁵⁸ A. Wat, *Prowokator*, „Nowa Kultura” 1924, nr 1 [przedr. w: tegoż, *Bezrobotny Lucyfer i inne opowieści*, oprac. W. Bolecki, J. Zieliński, Czytelnik, Warszawa 1993].

⁵⁹ Tegoż, *Policjant*, „Nowa Kultura” 1924, nr 3. Na temat wiersza zob. A. Dziadek, *Wstęp*, [w:] A. Wat, *Wybór wierszy*, oprac. A. Dziadek, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2008, s. XXXI–XXXII.

poglądów z redakcją „Nowej Kultury”, która szybko zdecydowała się na rozbrat ze środowiskiem Nowej Sztuki. Radykalna lewica potrzebowała Agitatora, a nie Anarchisty.

„Punkt wejścia” Nowej Sztuki

Literatura polska z kolei potrzebowała Budowniczego. Co prawda na kartach ówczesnych powieści błąkało się zagubione w wirze spraw współczesnych „pokolenie Marka Świdry”, ale bilans tymczasowych zysków i strat przesłaniany był przez kalkulacje zwrócone w przyszłość. Były one podsycane przez zdobywczego ducha nowoczesności, który kazał patrzeć na rzeczywistość przez pryzmat mających dopiero się zmaterializować zdobyczy i dalekich od zrealizowania planów. W tej atmosferze konstruktywistyczne koncepcje Peipera nie tyle trafiały w swój czas, ile raczej wydawały się jego wcieleniem i z tego właśnie względu udzielały się twórcom z kręgu Nowej Sztuki. Podsycali je z pewnością również utylitarne tendencje w sztukach plastycznych oraz architekturze, reprezentowane wówczas przede wszystkim w środowisku „Bloku”⁶⁰, którego kolejne numery czytano i recenzowano w „Almanachu” i „Reflektorze”. Ale ten sam nurt, który tak podziwiali w sztukach plastycznych, na gruncie literatury stawał się kłopotliwy, bowiem zmuszał ich do wyjaśnienia, na czym właściwie powinna polegać społeczna użyteczność literatury.

Z problemem tym mierzył się również Gacki. Nie było mu przy tym łatwo wyjść poza hasła i niewiele brzmiące ogólniki, jakie krążyły wówczas w tekstach krytycznych, kiedy w zamieszczonym na łamach drugiego numeru „Almanachu” w artykule *Refleksje literackie i nieliterackie* pisał:

Sądzę (...), że dotychczasowa rola literatury w Polsce, oraz wyjątkowe warunki polityczne dają podstawę, ba! zmuszają do stworzenia sztuki par excellence

⁶⁰ Tendencje takie zaznaczały się wyraźnie również w kolejnych latach: „W 1928 roku »konstrukcja« była kluczem całego modernizmu. Mówiło się o niej niezależnie od tego, czy była to koncepcja zmierzająca do rozwiązania »obrazu po malarsku« (ku czemu już wówczas skłaniał się Czyżewski), czy była konstrukcją kształtującą »wyobraźnię nowego człowieka« (jak w wypadku Winklera, Witkowskiego, Zaruby i Zalewskiego), czy kompozycją abstrakcyjnych kształtów, polegającą na »wpływie białego na formy statyczne« (jak w dziele Malickiego), czy »kompozycją zrównoważonych kolorów i faktur« (u Stażewskiego), czy wreszcie stanowiła istotę »systemu budowy« (w dziełach Strzemińskiego)”. A. Turowski, *Budowniczowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, s. 122.

życiowo twórczej, t.j. takiej, którą Nowa Sztuka wszystkich krajów stworzyć usiłuje (faszyzm – futuryzm; konstruktywizm – komunizm). Dotychczasowa sztuka o tendencjach społecznych obracała się w wąskim kręgu „idei społecznych”, Nowa Sztuka jest społeczną przez wewnętrzną formę konstruowania artystycznego⁶¹.

Gackiemu trudno było się oprzeć magnetycznemu oddziaływaniu nowoczesnych utopii. Jej załączki dostrzegał w przymierzu pomiędzy sztuką a polityką, które zawarte zostało we Włoszech oraz Związku Radzieckim, gdzie w budowaniu nowego ładu uczestniczyli artyści przekonani, że są aktorami wielkiego spektaklu wykuwania zrębów społeczeństwa jutra. Kilka najbliższych lat miało jednoznacznie zrewidować te iluzje, ale u progu lat dwudziestych z polskiej perspektywy nic jeszcze nie zapowiadało ich przyspieszonej dewaluacji, a wręcz przeciwnie: kusiły one wiązką nowych możliwości, jakimi twórcy do tej pory nie dysponowali.

Dla Gackiego był to przełomowy moment w dziejach literatury. W opublikowanym na łamach drugiego numeru „Reflektora” artykule nazwał go *Punktem wejścia Nowej Sztuki*:

Punktem wejścia nazwałem tu – w przeciwstawieniu do t.zw. pierwszych początkowych założeń – moment ostatni, w którym sztuka „wychodząc” ze swego sztucznego laboratorium wlewa się pełnym oddechem w wielogłosowy rezonator społeczny. Zależnie od siły i walorów tego momentu tonacja ogólna, kierunek, rytmika życia społecznego mogą ulec zmianie głębokiej. Sztuce nie są właściwe żadne prerogatywy specjalne. Wynalazek techniczny, nowa potrzeba ekonomiczna, idea filozoficzna działają w sposób zupełnie analogiczny⁶².

Ostatnim zaproponowanym przez Gackiego „punktem wyjścia” był „punkt wejścia”. Formułował tym samym postulat zbliżenia sztuki do *praxis* życia społecznego, który był jednym z motywów przewodnich całej ówczesnej sztuki awangardowej⁶³. Metaforę o zniesieniu ograniczeń „sztucznego laboratorium” podsunęła niewątpliwie epoka, w której gest wyjścia z takiej przestrzeni wykonywany był przez centralne postacie nowoczesnej mitologii, czyli naukowców, których odkrycia na trwałe zmieniały przestrzeń życia człowieka. To właśnie ich działania stanowiły punkt odniesienia dla Gackiego, który przyczyn ewolucji form estetycznych był

⁶¹ S.K. Gacki, *Refleksje literackie i nieliterackie*, dz. cyt.

⁶² Tegoż, *Punkt wejścia Nowej Sztuki*, „Reflektor” 1925, nr 2.

⁶³ Por. P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006; J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Universitas, Kraków 2004.

skłonny poszukiwać na tej samej płaszczyźnie, na jakiej znajdowały się impulsy napędzające rozwój techniki.

Nowa Sztuka może „sprowadzać zmiany społeczne (...) w obrębie właściwego sobie materiału”, stwierdzał z jednej strony Gacki, z drugiej zaś przyznawał, że takowego wpływu „nie da się ustalić z ścisłością bez zarzutu”⁶⁴. Dlatego ograniczał się do ogólnych sformułowań: „uczucia utrwalone artystycznie stają się już raz na zawsze dorobkiem życia uczuciowego”, „rym ukazuje poetom związki niepoznawalne na innej drodze” czy wreszcie „rozległość, budowa myślenia zawarta w obrazie poetyckim, czyż nie jest już ekwiwalentem pracy filozoficznej lub naukowej?”⁶⁵.

Zadaniem Nowej Sztuki było pogłębianie wiedzy człowieka oraz o człowieku. A także kształtowanie dyscypliny myślowej, którą opisywał za pomocą zaczerpniętej z Brzozowskiego metaforyki patriarchalnej, nazywając ją „ekonomią duszy” oraz „męskim łaodem”. Walory te wynosił do rangi fundamentalnych cech „nowej organizacji psychicznej”, która miała być: „ekonomiczna, maksymalnie intensywna, równowartościowa wobec wszystkich innych wartości społecznych, utworzona z materiałów konkretnej rzeczywistości, nowa w układzie tego materiału”⁶⁶. Cechy te w myśl rozważań Gackiego powinny promieniować z Nowej Sztuki i przenikać do innych dziedzin życia społecznego, stawać się „wzorem dla organizacji innych warsztatów społecznych”, na przykład sportu i architektury. Warsztat pisarza i „warsztaty społeczne” miała łączyć zbliżona struktura, tożsamość cech oraz wspólnota celów.

Pokusa wstąpienia w nurt spektaklu modernizacji, jaki rozgrywał się na oczach współczesnych, była zresztą tak silna, że Gacki towarzyszył jej nie tylko jako krytyk, lecz również jako poeta. W drugim numerze „Almanachu” opublikował wiersz *Moja Nike*, który rozpoczynała znamienna strofa:

jest odyseja – jak miłowe buty
i karnawały są halucynacji
były zwycięstwa jak czerwone huty
będziesz mi dzisiaj Nowa – Nike Pracy⁶⁷

Początek wiersza opisuje transformację Nike rozpiętą między „jest”, „były” i „będziesz”. Zderzenie kilku planów czasowych oraz deklaratywny

⁶⁴ S.K. Gacki, *Punkt wejścia Nowej Sztuki*, dz. cyt.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ Tegoż, *Moja Nike*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.

ton, którego sformułowania przywoływały na myśl język manifestów, tworzyły całość złożoną z kilku zazębiających się warstw. „Zwycięstwa jak czerwone huty” – to przeszłość, heroiczna i odwołująca się do jednego z najbardziej emblematycznych obrazów z arsenału lewicowo-robotniczej retoryki. „Odyseja jak milowe buty” i „karnawały halucynacji” – to teraźniejszość, która opisana została za pomocą dwóch różnych kodów: mitologicznego oraz bajkowego. Ich sprzężenie miało na celu naszkicowanie tła, na jakim pojawiała się nowa Nike patronująca tym razem nie antycznemu eposowi, ale nowoczesnej opowieści o podboju świata, którego efektywność i tempo przywoływały na myśl skuteczność bajkowych rekwizytów. Z kolei epitet „karnawały halucynacji” sugeruje, że nie był to proces harmonijny, lecz gorączkowy, a poniekąd także wysnuty z rojeń czy też raczej marzeń. A jednocześnie – jako karnawał – stanowił wyjątkowy punkt na osi czasu.

Zwiastował głębokie zmiany w panteonie epoki, do którego wkraczały nowe bóstwa oraz nowe postacie, mające uosabiać zwycięskiego ducha współczesności. Były one aktorami nowej gigantomachii:

wał, bij, – na odlew – przed się – wprost –
może z posągu tryśnie struga krwi
może się uda potroić wzrost
że w niebo wejdziem jakby w drzwi

jesteś mi ojcem, synem, bratem
jakbym za głową już twoje czuł plecy
przyjdiesz gorącym, bezwodnym latem
i twarz obmyjesz w wiecznych wodach Lety

będziemy młodzi – trzyłokciowi drwale
mosty budować i spać na mostów powale
będziemy kosić gęstą wełnę chmury
i toczyć wino z zamrażniętej góry⁶⁸.

Wiersz ten cechował się opisywanym przez Gackiego „pomieszaniami wyobrażeń zaczerpniętych z różnych kultur”, które – przypomnijmy – uznawał za „jeden z najpiękniejszych motywów (...) artystów doby pseudo-klasycznej”. Antyk przenikał się tutaj z akcentami ludowymi, wyobrażenia mitologiczna z religijną, a wszystko to składało się na nowy obraz pracy, która na początku przytoczonego fragmentu utożsamiona została z walką (bójką?). Ciąg połączonych ze sobą pauzami wyrazów sugerował,

⁶⁸ Tamże.

że przeciwnik był niewidzialny, ciosy zaś rozdawane na oślep i chaotycznie. Jedynym sprzymierzeńcem miała być Nike, dająca nie tylko wsparcie, ale i zapomnienie, być może w tym wypadku tożsame z oderwaniem od spraw ziemskich: przecież celem „młodych – trzyłokciowych drwali” jest „wejście w niebo”. Ale owo zapomnienie pozwala również na wejście w inną przestrzeń, opisywaną w kategoriach bajkowych, a po części przypominającą krainę obfitości, która pod różnymi nazwami przewijała się od setek lat w kulturze ludowej. Na szczycie jej hierarchii znajdowały się wartości materialne, które wyeksponowane zostały również w wierszu Gackiego; miarą ludzkich tęsknot stawało się zaspokojenie głodu i pragnienia nawet za cenę aktu, w którym pobrzmiewały delikatne cecha bluźnierstwa (zamiana lodu w wino).

Nowa Arkadia nie była technologicznym rajem, lecz światem żniw, uczt i odpoczynku. Za sprawą takiego rozłożenia akcentów poezja pracy, której podwaliny Gacki wyraźnie tworzył w tym wierszu, wymykała się z ikonosfery, jaka kształtowała wyobrażenia cywilizacyjnych utopii, które były szeroko rozpowszechnione w literaturze nowoczesnej, zwłaszcza w jej progresywistycznej wersji.

Epilog, czyli zarzucony początek

Dalsza praktyka artystyczna Gackiego ciążyła w innym kierunku. Trzeba przy tym mocno podkreślić, że rozważania na jej temat siłą rzeczy są w dużej mierze hipotetyczne, bo oprócz wspomnianych wcześniej *Anarchisty* i *Mojej Nike* w ostatnim numerze „Almanachu” z 1925 roku opublikował jedynie dwa wiersze. Choć jest to stanowczo zbyt mało, aby mówić o zwrocie czy zmianie dominanty tej twórczości, nie sposób zauważyć, że owe dwa teksty wyraźnie odbiegały od utworów z dwóch poprzednich lat. Nie było w nich skłonności do grandilokwencji, rozbuchanej stylistyki i metaforyki, zgrzytliwej rytmiki oraz żonglowania rekwizytami z poprzednich epok. Ich podmiot nie wygłaszał apoteozy materii cielesności, lecz skupiał się na swoich doznaniach i przeżyciach, które rejestrował w prosty, a na tle wcześniejszych wierszy – wręcz ascetyczny sposób. Wpłynęły na to bez wątpienia założenia, które zostały jedynie zarysowane w tekście *Na drodze do nowego klasycyzmu*, gdzie za jeden z głównych wyznaczników tego kształtującego się nurtu Gacki uznawał „odrzuć ram rozsądku

popularnego, a zastąpienie ich ramami, które przynosi życie – powiedzmy podświadome”⁶⁹. Proces ten był charakterystyczny dla nowej poezji, która

(...) anektuje nową dziedzinę psychiki ludzkiej: stany marzenia sennego, odruchy automatyczne, myśli niedokończone itd. Z tego wynika radykalna zmiana techniki poetyckiej. Np. dziwaczne, na pozór dowolne zmienianie podmiotu akcji (imion bohatera, osób, sytuacji itp.) odpowiada procesowi marzenia sennego, który Freud nazywa m. in. „przesunięciem”. Myśl jest zahamowana, przetrzuca się w inne dziedziny, ale nie gubi się, tylko, że łańcuch asocjacji nie jest zbyt wyraźny. To samo dotyczy automatyzmu, myśli niedokończonych itd. które, uzyskawszy prawo obywatelstwa w poezji, szukają sobie odpowiedników artystycznych⁷⁰.

Dla Gackiego „odpowiednikiem artystycznym” tych procesów były rozbijanie „związków nawykowych” oraz poetyka nieciągłości, jaka w środowisku „Almanachu” najmocniej wybrzmiała w twórczości Ważyka, który w swoich wierszach prowadził wyraźny dialog z poezją kubizmu francuskiego, kształtując w ten sposób jedną z najbardziej eksperymentalnych poetyk w polskiej literaturze międzywojennej. W tym samym kierunku zmierzały rozpoczęte przez Gackiego poszukiwania, których świadectwem są zaledwie dwa wiersze: *Tramwaj staje przed kościołem* oraz *Zgubiłem zegarek*. Pierwszy z nich, jak udowodniła w swojej analizie Maria Delaperrière, był przykładem głębokich przemian zachodzących w ówczesnej nowatorskiej poezji, która „narzucała światu swój dynamizm, wprawiając w ruch plany, perspektywy, spojrzenia i negując tym samym linearność dyskursu”⁷¹. Cała jej energia miała być skierowana na rozbijanie pozornej spójności percepcji oraz podkreślanie nieciągłości procesów psychicznych, jak to miało miejsce w drugim ze wspomnianych wierszy:

Jest cisza. Spóźnieni staruszkowie zręcznie tasują karty
dużo światel i cieni przemyka oczkami kraty.

W ogrodzie, za kratą, najpiękniejsze szybują gwiazdy,
gwiazdy z rybem ogonem jeżdżą tam i z powrotem, jak lśniące pojazdy.

Czy każda z nich ma ogon, czy ogon, czy długie włosy,
Które żniwiarze nieba jesienią ścinają, jak kłosa.

⁶⁹ S.K. Gacki, *Na drodze do nowego klasycyzmu*, „Almanach Nowej Stuki” 1925, nr 1.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ M. Delaperrière, *Polskie awangardy...*, dz. cyt., s. 230.

Rano wszystkie odjadą, gwizdząc, z mokremi grzywami,
Woźny, niby piwonia, zamknie do nocy różowe bramy,

Teraz jest cisza – a to nie jest nastrój, ani ptak, co lata –
prostu zgubiłem zegarek i odliczam godziny na zegarze świata⁷².

Wiersz ten był próbą spełnienia jednego z kluczowych postulatów formułowanych w kręgu „Almanachu”: odrzucenia „ram rozsądku popularnego” czy też – przywołując forsowaną przez Ważyka w latach powojennych terminologię – „związków nawykowych”. Były to hasła wyraziste, lecz właściwie nigdzie nie sformułowane precyzyjnie, najwyraźniej bodaj doszły do głosu w opowiadaniu Wata *Prima aprilis*, gdzie główny bohater wskutek splotu różnych okoliczności zostaje postawiony w sytuacji, gdy:

Piotr przestał istnieć jako Piotr Mareau, uczony bibliotekarz. Zdarta została powłoka tępej mechanicznej powagi, zerwane transmisje przyzwyczajenia, które zapędzały go bez reszty w maszynie Planu Dnia; zginęły i rozwiały się regularność, porządek, akuratanność, system, obowiązkowość, dokładność świetnie funkcjonującego zegarka. To, co zostało, to było: niesformowane żywe serce wzruszeń, percepcji i wrażeń, kwitnąca lawa, zasada samego kwitnienia, zapachu, kształtu, koloru, światłocienia, ruchu i radości ulicy⁷³.

To, co Wat opisał w formie fabularnej, Gacki usiłował zamknąć w wierszu. Warto przy tym zwrócić uwagę, że w obu przypadkach centralnym punktem odniesienia stały się zbliżone metafory; w *Prima aprilis* była to pryskająca atmosfera „świetnie funkcjonującego zegarka”, wsparta przed inne odwołanie z podobnej sfery skojarzeń, takie jak „maszyna Planu Dnia”. W podobnym porządku sytuował się ostentacyjny gest „zgubienia zegarka” przez podmiot utworu Gackiego mający być otwarciem na to wszystko, co niespodziewanie stało przed oczyma Piotra Mareau.

Co rozgrywa się pomiędzy ciszą z pierwszego a ciszą z ostatniego dystychu? Na pozór nic, wiersz otwierał się i kończył przywołaniem senniejszej, wiejskiej atmosfery, która urozmaicana jest grą w karty. Ale to właśnie ich „zręczne tasowanie” wprowadzało do wiersza ruch, którego nie sposób wyjaśnić w planie realistycznym, tym bardziej że całość została (najpewniej z premedytacją) skonstruowana tak, aby w wierszu nie było nawet załączka wpisanej w sielski pejzaż anegdoty. Zamiast tego pojawiła się przekorna

⁷² S.K. Gacki, *Zgubiłem zegarek*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 2.

⁷³ A. Wat, *Prima aprilis*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2 [przedr. w: tegoż, *Bezrobotny Lucyfer...*, dz. cyt].

motywacja ufundowana na podobieństwie brzmienia wyrazów „karta” i „krata”; widok tasowanych kart uruchamiał skojarzenie z migotaniem światła przenikającego przez kraty ogrodowej altany.

Gra światła uruchomiła grę subiektywnych wrażeń. Na początku były one tak przypadkowe, jak przekładane w rękach karty, stopniowo jednak światła zamieniały się w gwiazdy, te zaś napędzane luźnym ciągiem skojarzeń podmiotu poczynąły urastać do bytów samoistnych, opisywanych za pomocą szerokiej wiązki chwytów stylistycznych: animacji („jeżdżą”), animalizacji („rybi ogon”), antropomorfizacji („włosy”). Dynamika ta przywodziła na myśl ceniony wśród reprezentantów Nowej Sztuki film abstrakcyjny, w którym nie obowiązywały realistyczne układy przyczynowo-skutkowe. Gwiazdy w wierszu Gackiego nie przesuwają się wraz z nieboskłonem, lecz poruszają się zgodnie z własnym kaprysem, pozostawiając za sobą warkocz światła, budząc w świadomości podmiotu odruchowe skojarzenia z „włosami” i „grzywą”.

Ten „gwiazdny” obraz tkwił jednak mocno korzeniami w ziemi. Wyobrażenie rozgrywających się w wyobraźni „obrotów ciał niebieskich” mimowolnie zagarniało szereg obrazów ziemskich, co wyraźnie poświadczał przenikający zza gwiazdnych światła dyskurs telluryczny, który sygnalizowały słowa „ogród”, „żniwiarze”, „kłosy”, „piwonia”. Za ich sprawą rozgrywający się spektakl podminowany został tonacją autoironiczną, przypominającą o ziemskiej genezie tych obrazów. Towarzyszyło temu wielopoziomowe porównanie „woźny niby piwonia”, w którym zbiegało się kilka różnych obrazów: niesforne gwiazdy zaganiane z powrotem do zagrody, zamykający (!) się kielich rośliny, który zwiastuje nadejście dnia, korespondencja między barwą nieba o świcie i kolorem piwonii, wreszcie podobieństwo kształtu jej kwiatu do gwiazdy. Były one ulotne, pojawiały się w błyskach skojarzeń na wpół świadomego i niekontrolującego biegu swoich myśli podmiotu, który w pewnym momencie zatrzymuje ten ciąg skojarzeń i wraca do „tu i teraz”. Podkreślały to dwa wyraźne zastrzeżenia o charakterze metapoetyckim; tematem wiersza nie były emocje podmiotu rzutowane na rzeczywistość („to nie jest nastrój”) ani naturalistyczna obserwacja ulotnej chwili („to nie ptak, co lata”).

Rzeczywistość załamywała się w kalejdoskopie wrażeń podmiotu. Nie tracił on jednak całkowitej kontroli nad swoimi doznaniem, nie rozplątywał się też zupełnie w ich luźnym przepływie, bowiem ruch jego świadomości doznań miał charakter wahadłowy, który odzwierciedlała rama kompozycyjna wiersza. Wychylenie w stronę nieciągłości doświadczenia

dokonywało się jedynie w jego środkowej części, początek i koniec były domeną zdyscyplinowanego opisu oraz świadomej autoanalizy.

To kompozycyjne pęknięcie odzwierciedlało równoległość dwóch wymiarów czasu, w jakich funkcjonował podmiot: fizykalnego i subiektywnego. Choć były one zupełnie inne, to patronowała im podobna metafora, w pierwszym przypadku był to „zegarek”, w drugim – „zegar świata”, a więc w obu przypadkach mechanizmy, w które wpisana jest idea jakiegoś porządku. Także wyeksponowana w zakończeniu czynność „odmierzania” sugerowała, że podmiot nie zatracił się w swoich przeżyciach bez reszty, jego ruch w stronę nieciągłości zatrzymywał się bowiem niejako w pół kroku. Ale z drugiej strony trudno czynić z tego zarzut, bo nawet ów zawieszony w połowie krok był w dziejach poezji polskiej doniosłym aktem próby wypchnięcia jej na nowe tory. Akt ów można jednak mierzyć jedynie skalą ambicji, a nie zrealizowanych zamiarów, ponieważ artystyczne poszukiwania Gackiego urwały się w chwili, kiedy wkraczały na najbardziej nowatorski grunt. Zresztą to raptowne zerwanie najbardziej radykalnej nici eksperymentalnej twórczości nie było w dziejach Nowej Sztuki ewenementem, bo w podobny sposób przebiegła trajektoria twórczości innego poety Nowej Sztuki – Stanisława Brucza.

4. Stanisław Brucz. Inny „punkt wyjścia”

Na początku 1929 roku Tadeusz Peiper opublikował na łamach „Echa Tygodnia” artykuł *Nie gejszery. Gejsze!* Była to kolejna odsłona trwającej od niemal dekady i rozpisanej na wiele tekstów kampanii, w której trakcie wyklądał i precyzował kluczowe elementy swojego programu artystycznego. W centrum rozważań znalazła się tym razem kwestia emocjonalności w liryce; „jeśli grafologia liter znajduje sposoby wnikania w człowieka – zapytywał – to czyż można wątpić w odkrywcze znaki grafologii słów?”¹. Wychodząc z tego założenia, krytykował poetów operujących nazbyt rozbudowanym rejestrem emocjonalnym, za punkt wyjścia obierając utwory autorów z kręgu Skamandra. Szybko jednak zwrócił ostrze krytyki w innym kierunku:

Dano mi raz utwór poetycki z zapytaniem o opinię. Biorę się do czytania, pierwsze zaraz słowo brzmi „Oszalałem!”. Wystarczyło mi już to; powiedziałem o autorze, że oszust; oszust i basta. Chciał podejść czytelnika, to było widoczne, chciał podejść go ordynarnie. Zaczynać wiersz w ten sposób, to znaczy liczyć na działanie izolowanego słowa, na współczucie lub marzenie, jakie ono samo przez się swą treścią wywoła. Zamiast szaleństwo wyrazić tak wiarygodnie, aby rozpoznawalne było nawet bez nazwy, autor zaczął od nazywania swego stanu. I nie uwiarygodnił nazwy².

Aluzja dotyczyła wiersza Stanisława Brucza *Punkt wyjścia*, który opublikowany został na łamach „Almanachu Nowej Sztuki” w 1925 roku. Był to, jak się wkrótce okazało, ostatni numer czasopisma, a zarazem jeden z ostatnich wierszy, jakie wyszły spod pióra Brucza, który wkrótce w atmosferze skandalu opuścił na kilka lat kraj i osiadł w Paryżu³. W szerszym

¹ T. Peiper, *Nie gejszery. Gejsze!*, „Echo Tygodnia” 1929, nr 2.

² Tamże, s. 273.

³ Chodziło o zarzut plagiatu, który wysunął Mieczysław Grydzewski w artykule *Czelna kradzież* ogłoszonym na łamach „Wiadomości Literackich” (1925, nr 52). Brucz podpisał własnym nazwiskiem opublikowany na łamach „Ilustracji” przekład noweli *Legenda zachodnich gór* Aleksandra Grina. Skandal wybuchł w momencie, kiedy Brucz miał objąć stanowisko redaktora

wymiarze był to także kres dziejów dopiero się zawiązującej grupy literackiej, której członkowie wkrótce się rozproszyli bądź zamilkli jako poeci. Adam Ważyk zwrócił się ku prozie, Aleksander Wat i Stefan Kordian Gacki – ku publicystyce i działalności politycznej. Sformułowane w ich wypowiedziach programowych założenia artystyczne nie doczekały się bardziej precyzyjnego rozwinięcia, zaś ambitne próby literackie – kontynuacji. Ich nazwiska zniknęły z mapy rodzimej Nowej Sztuki, która od tego momentu poczęła się rozwijać pod dyktando Peipera i grupy skupionych wokół niego poetów.

Rodzi się zatem pytanie: Dlaczego autor *Nowych ust* wyraził swą opinię w sposób tak dobitny? Przecież w momencie kiedy pisał przytoczone wyżej słowa, czasopismo, które przez chwilę mogło wydawać się alternatywą dla „Zwrotnicy”, od kilku lat już nie istniało. Również polemiki, które prowadził z jego linią programową⁴, należały do zamkniętego etapu w dziejach literatury dwudziestolecia.

Poezja i „szczęki komend”

Być może przyczyna tak krytycznego sądu tkwiła w tytule wiersza, który wyraźnie nawiązywał do opublikowanego w pierwszym numerze „Zwrotnicy” z 1922 roku artykułu Peipera o identycznym tytule? Tamten *Punkt wyjścia* był gestem otwarcia na teraźniejszość, próbą postawienia przed nowo założonym czasopismem ambitnych zadań; miało ono „wszyć w człowieka nerw teraźniejszości”, „rozognić w nim miłość do nowości”, „obudzić w nim wiarę w cudotwórczą epokę”⁵. Ten zaś rozpoczynało słowo „oszalałem”.

Oszalałem! Głową rozbijam kwiaty kryształowe powietrza
Pierzcha mi z pod palców słów przemądre gospodarstwo
Zbyteczne mi szczęki komend i karnych armii mi nie trza
Gdy w rozczochranych włosach czuję miękką garść twą

czasopisma „Comoedia”, które miało zostać następcą przeżywającego trudności finansowe „Almanachu Nowej Sztuki”. Szerzej na ten temat zob. A. Ważyk, *Sprawa Stanisława Brucza*, „Literatura” 1978, nr 9.

⁴ Zob. T. Peiper, *Nowe usta*, [w:] tegoż, *Tędy. Nowe usta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 343.

⁵ Tegoż, *Punkt wyjścia*, [w:] tegoż, *Tędy. Nowe usta*, dz. cyt., s. 28–29.

Walczyłem młotem kowalskim. Chciałem być twardy, jak pręt
Tym, który łomem słowa drąży w kopalnej ciemni
Górnikiem codzienności, gburem przysadzistym i krępym
Ciężkim trochę kroków dudniącym po ziemi

Czoło blade, odarte z hełmu pordzewiało od piętna
Ust wykrojonych jak serce na twarzy zmiennym obłoku
Ust całujących, jak ja całuję ślad twego kroku
Na płytach ulicy Pięknej, która istotnie jest piękna

Ziemia, wszystkie jej radości i lęki, zapachy i dźwięki
Nieprawdą jest, że wokół obraca się słońca
Ziemia to kula bardziej błękitna niż błękit
Wokół słońca jej głowy tanecznie wirująca

Wiosno w czwartym wymiarze! Wiosno bezkresna i bezdenna!
Pierwszym swym powiewem mnie uczyn, bym huczał i latał
Wysoko daj mi urosnąć, wydłużyć się ostrą anteną
Czułą, drgającą, dygocącą pod każdym tchnieniem, pod każdym drgnieniem
miłości wszechświata⁶.

Nietrudno zauważyć, że polemika Peipera rozmijała się z treścią wiersza, którego tematem – wbrew wytaczanym zarzutom – nie było szaleństwo. Jego rdzeń stanowiła wiązka deklaracji o charakterze metapoetyckim, wśród których znalazł się zarówno krytyczny bilans dotychczasowej twórczości, jak i gest otwarcia nowego jej rozdziału. Rodzi się zatem pytanie: Czy Peiper błędnie odczytał utwór? Przecież trudno podejrzewać tak przenikliwego interpretatora o nieumiejętną lekturę w istocie niezbyt skomplikowanego tekstu. Może szło zatem o co innego? Może odczytał wiersz Brucza w sposób właściwy, lecz zawarte w nim deklaracje wzbudziły jego gwałtowny sprzeciw, który znalazł ujście w ostrym tonie wypowiedzi (a ten w jego słowach pobrzmiwał wyjątkowo rzadko). A jeśli tak, to co rozpało jego krytyczny zapal?

Lektura *Punktu wyjścia* mogła doprowadzić go do wniosku, że ktoś ponawia jego gest otwarcia nowego etapu w dziejach polskiej poezji, a jednocześnie wskazuje kierunek zupełnie odmienny od tego, jaki nakreślony został w artykułach z pierwszej serii „Zwrotnicy”. Nie chodziłoby tutaj zatem o wspomnianą „grafologię słów”, lecz o sprawy natury ogólnej, dotyczące samego rdzenia kwestii związanych z postulowanym przezeń

⁶ S. Brucz, *Punkt wyjścia*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 2 [przedr. w: tegoż, *Wybór poezji*, wyb. i wstęp W. Woźniak, Warszawa 1977, s. 73–74].

profilem nowatorskiej poezji. Potwierdzenie takich przypuszczeń odnaleźć można już w pierwszej strofie wiersza, zaraz po słowie, które wzbudziło taki sprzeciw Peipera. Owo „szaleństwo” rodziło się na styku doświadczenia i języka, między którymi pojawiała się dysproporcja; charakter pierwszego okazuje się niewyraźny w ramach reguł, jakimi dysponuje drugi. Doznań podmiotu nie można uchwycić w siatkę ze słów, które najpierw wydawały się na wyciągnięcie ręki, a następnie nieoczekiwanie „pierzchały spod palców”. Zresztą być może obiecywały więcej, niż potrafiły dać – wszak zostały określone jako „przemądrzałe”. A skoro nie do końca spełniały swoje zadanie, to nie mógł go spełnić również zespół rządzących nimi reguł, przeciwko którym zwracał się podmiot w kolejnym wersie, gdzie jego krytyka wkraçała już na inny poziom. Z dystansem wobec języka siedł bowiem w parze dystans wobec zasad rządzących poezją, który został wyrażony w słowach „zbyteczne mi szczęki komend i karnych armii mi nie trza”.

Punkt wyjścia był deklaracją o wyraźnej antyteoretycznej wymowie. Podważała ona rację istnienia w świecie poezji „szczęk komend”, czyli – mówiąc inaczej – reguł rządzących tworzeniem, które za sprawą metaforyki militarnej zostały przyrównane do obowiązującej w wojsku dyscypliny. Wydaje się przy tym, że nie była to jedynie dyskusja z abstrakcyjnymi zasadami, jakie przyświecały sztuce poetyckiej, wiele bowiem wskazywało na to, że owa polemika odnosiła się do teorii głoszonych przez Peipera.

„Papież awangardy” rozpoczął propagowanie swoich koncepcji wkrótce po powrocie do kraju w 1921 roku⁷. Pierwszą polskojęzyczną trybuną, na której wygłosił swoje poglądy na temat nowatorskiej poezji, było czasopismo „Nowa Sztuka”, którego głównym pomysłodawcą i animatorem był Anatol Stern. Najistotniejszym śladem tej współpracy, która nie odbyła się zresztą bez pewnych kontrowersji⁸, był artykuł *Nowa poezja hiszpańska*, opublikowany w drugim numerze datowanym na listopad 1921 roku. Relacjonując główne cechy omawianej twórczości autorów związanych z nurtem „ultraizmu”, Peiper najwięcej uwagi poświęcił jukstapozycji, wyliczając wynikające ze stosowania tej techniki poetyckiej zalety i wady. W ostatecznym rozrachunku te drugie – nadmierna dowolność, chaotyczność, niebezpieczeństwo „utruty jedności organicznej” – miały jego zdaniem przeważać nad pierwszymi. Dlatego w konkluzji pisał: „Niestety

⁷ Na temat wątpliwości dotyczących daty powrotu Peipera do kraju zob. B. Lentas, *Tadeusz Peiper w Hiszpanii*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011, s. 38.

⁸ Zob. T. Peiper, *Nowe usta*, dz. cyt., s. 313–314; oraz A.K. Waśkiewicz, *Czasopisma i publikacje zbiorowe polskich futurystów*, „Pamiętnik Literacki” 1975, nr 1, s. 53–54.

te ujemne strony dadzą się często zauważyć w nowej poezji hiszpańskiej. Zresztą – także w nowej poezji innych krajów. U nas również”⁹. Konsekwencją tych założeń stały się wykładane na łamach pierwszej serii „Zwrotnicy” zręby konstruktywistycznego programu, któremu przyświecała idea ładu: „budowanie dzieła sztuki jest to sprowadzanie chaosu do porządku, zmuszanie dowolności do ładu”¹⁰.

W ujęciu Brucza reguła stawiała się rozkazem, rygor – przymusem, porządek – więzieniem. Wynikło to z faktu, że twórcy z kręgu „Almanachu Nowej Sztuki” usiłowali przesunąć ramy nowatorskiej literatury poza obszar wytyczony przez Peipera. Choć to przedsięwzięcie nie doprowadziło do zamierzonych rezultatów, zostawiło po sobie liczne ślady, rozsiane po tekstach teoretycznych.

W drugim numerze „Almanachu” Brucz opublikował *Zarys nowej poetyki*, gdzie wyłożył swoje poglądy na temat kształtowania się współczesnego modelu poezji. Za jego podwaliny uznawał dotychczasowe osiągnięcia wiersza *vers libre*, na który w jego mniemaniu złożyło się „zwiększenie ilości średniówek”, „przekreślenie jednorodności ilościowej zgłosek” oraz „dowolne umiejscowienie akcentów podrzędnych i głównych”, „zniesienie rozkawałkowania stroficznego”, „prawo jukstapozycji” oraz „reforma eufoniki”¹¹. Ewolucja postsymbolistycznych form wiersza postrzegana była tutaj przez pryzmat zmian cywilizacyjnych. Brucz, podobnie jak wszyscy inni reprezentanci ruchu Nowej Sztuki, kładł znak równości pomiędzy rytmem czasów współczesnych a przemianami form poetyckich: „Przyspieszony oddech ludzi dzisiejszych kwestionuje hipotezę o naturalnym sześciotchnieniowym wydechu z jedną pauzą po trzecim tchnieniu (wskazuje się na możliwość dociekań fizjologicznych)”. A zaraz potem dodawał: „Staje się wątpliwą racją panowania (heksametrycznego) wiersza sześciostopowego z jedną średniówką po trzeciej stopie. Szybkie, zadyszane tempo życia reformuje antropofonikę wiersza. Skraca się jego długość i trwanie prozodyjne poszczególnych stóp (tchnień)”.

Perspektywa ta otwierała pole do badań nad rozwojem współczesnej poezji. Powiązanie jej ewolucji z kształtowaniem się nowoczesnych form życia prowadziło Brucza do przekonania, że właściwy przełom w liryce nastąpił dopiero wraz z pojawieniem się futuryzmu, który podjął osiągnięcia

⁹ Tegoż, *Nowa poezja hiszpańska*, „Nowa Sztuka” 1922, nr 2.

¹⁰ Tegoż, *Miasto, masa, maszyna*, „Zwrotnica” 1922, nr 2.

¹¹ S. Brucz, *Zarys nowej poetyki*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.

wiersza *vers libre*, a jednocześnie „zapoczątkował prawdziwą rewolucję metrum i rymu”:

Marinetti opanowany pasją maksymalnego wyzyskania w poezji praw rządzących życiem współczesnym, tworzy „słowa wolne”, usiłujące ujarzmić simultaneistyczny koszmar dziejącej się rzeczywistości. Wydobyty na zewnątrz i wdrażony w życie aparat subiektywnego odczuwania poety zatrząskuje w słowa przepływające dookoła, krzyżujące się i pokrywające, jednocześnie w akcji i w ruchu, polifoniczne w brzmieniu życia wewnętrznego¹².

Warto zwrócić uwagę na pojawiające się tutaj sformułowanie, w myśl którego głównym celem „słów wolnych” miało być „ujarzmienie simultaneistycznego koszmaru dziejącej się rzeczywistości”. Twierdzenie to jest kolejnym punktem w rejestrze rozbieżności pomiędzy koncepcjami Brucza i Peipera. Ten drugi opublikował na łamach ostatniego numeru pierwszej serii „Zwrotnicy” (październik 1923 r.) artykuł *Futuryzm*, w którym podał ostrej krytykę założenia, jakie przyświecały związanym z tym nurtem artystom. Było to – co zresztą podkreślał we wstępie sam autor – ponieważ wystąpienie o charakterze programowym, bowiem odniesienie się do głoszonych przez Filippa Marinettiego haseł miało na celu dookreślenie ideowego profilu czasopisma, które, jak się miało wkrótce okazać, na trzy lata zniknęło z mapy ówczesnego życia literackiego.

Krytyka idei „słów wolnych” – bo takie określenie funkcjonowało w ówczesnej krytyce literackiej – stała się jednym z motywów przewodnich szkicu Peipera. Rozpatrując rzucone przez futurystów hasło „burzenia składni i logiki”, stawał w obronie tej pierwszej, dowodząc, że „bez niej możemy co najwyżej sporządzić inwentarz świata” oraz że „tylko zdanie może być terenem zdobyczy literackich”¹³. Peiper ustawiał granice nowatorskiej poezji na poziomie zdania, wychodząc z założenia, że to właśnie ono jest terenem, na którym współczesna poezja może osiągnąć swoje najbardziej spektakularne zdobycze. Kiedy na łamach „Nowej Sztuki” pisał z aprobatą o nowej poezji hiszpańskiej, podkreślał, że „kult zdania jest najistotniejszą cechą tej poezji”. Przede wszystkim z tego właśnie względu negatywnie wypowiadał się o hasłach rzuconych przez Marinettiego w *Manifestie technicznym literatury futurystycznej* (1912), podkreślając, że w nowoczesnej poezji „nie chodzi o bezpośrednie wypływanie uczuć lub protokolowanie naturalnego biegu obrazów, lecz o organiczną budowę poetycką”. Zarzut

¹² Tamże.

¹³ T. Peiper, *Futuryzm*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2, s. 154.

ten odnosił się zresztą nie tylko do pisarzy włoskich, ale także – choć nie zostało to sformułowane *expressis verbis* – do ich polskich naśladowców: „Analizując i oceniając »idearium« futurystów włoskich (...) – pisał Peiper – zarazem określamy nasz stosunek do całego szeregu spraw, które w tej czy innej postaci szumią tuż ponad naszymi głowami”¹⁴.

W tym kontekście użyte przez Brucza sformułowanie o „słowach wolnych” brzmiało dość polemicznie w stosunku do napisanych kilka miesięcy wcześniej słów Peipera. Wynikało to z wyraźnej różnicy pomiędzy dwiema wizjami, z których każda opierała się na innym imaginariu wyobrażeniowym oraz operowała innym słownikiem. W konstruktywistycznym dyskursie triumfalny pochod cywilizacji, wprowadzającej w naturę pierwiastek ładu, opisywany był często za pomocą metafory spektaklu, która miała podkreślać spektakularność tego procesu. Kiedy na przykład Jalu Kurek opisywał wielkomiejski Kraków, sięgał po wiązkę takich właśnie skojarzeń, podkreślając, że „wszystko było cudownie pomyślane i sprawnie działające jak kilometrowa dekoracja, jak znakomity aparat poruszający gigantyczną scenę”¹⁵. Analogiczne wyobrażenia patronowały twórczości grupy związanych ze „Zwrotnicą” poetów, którzy – zwłaszcza we wczesnej fazie – sięgali po odę, ponieważ gatunek ten pozwalał opiewać wykuwającą się na ich oczach nową rzeczywistość. Na takiej właśnie – aprobatywnej i afirmatywnej – podstawie wspierała się stworzona przez Peipera teoria poetyki.

Konstruktywistyczny sen o cywilizacji był futurystom obcy, często bowiem przeistaczał się w koszmar. Wizje o takich właśnie znamionach rozsiane są w twórczości związanych z tym ruchem poetów, największe bodaj natężenie osiągając w poetyckiej i prozatorskiej twórczości Brunona Jasińskiego (*Miasto. Synestezja, Nogi Izoldy Morgan*), a także w poezji Anatola Sterna (*Europa*)¹⁶. W tym samym numerze „Zwrotnicy”, w którym zamieszczona została polemika Peipera z futuryzmem, pisarz ten opublikował artykuł *Futuryzm polski. Bilans*. W myśl zawartych tam też zadaniem tego kończącego swe posłannictwo nurtu miało być oswojenie człowieka z falą przemian, jakie u progu nowoczesności objęły w zasadzie wszystkie dziedziny życia. Sięgając po metaforę choroby, Jasiński opisywał ten moment przez analogię do infekcji: „Na nie przygotowany szczepionką

¹⁴ Tamże, s. 145.

¹⁵ J. Kurek, S.O.S. (*Zbaw nasze dusze!*), *Zwrotnica*, Kraków 1927, s. 35.

¹⁶ Zob. A. Dziadek, *Doświadczenie nowoczesności w „Europie” Anatola Sterna*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie. Analizy kulturoznawcze*, red. R. Nycz, B. Giza, A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academica”, Warszawa 2008, s. 12–20.

ochronną organizm polski upadł bakcył nowoczesności. Rozpoczęła się walka organizmu z bakcylem, walka o śmierć lub życie, pospieszne, gorączkowe wytwarzanie własnych antytoksyn”. A zaraz potem stawiał diagnozę: „Ta gorączka wywołana w organizmie polskim przez bakcyła nowoczesności, ten okres walki i bolesnego przetwarzania się organizmu przejdzie do historii nowoczesnej kultury pod nazwą futuryzmu polskiego”¹⁷. Wkrótce „futurystyczny koszmar” miał ustąpić miejsca konstruktywistycznym snom o nowej cywilizacji. Ale zanim to nastąpiło, przez twórczość rodzimych futurystów przewinęła się seria obrazów i motywów o proveniencji ekspresjonistycznej, których zadaniem miało być przede wszystkim odmalowanie dramatycznego charakteru zderzenia świadomości jednostki z wkraczającymi w jej życie procesami modernizacji¹⁸.

Zdaniem Brucza to ostatnie w istocie było celem poezji futurystycznej. Dlatego właśnie w jego wywodach znalazła się wspomniana formuła o „słowach wolnych”, które „ujarzmiają simultaneistyczny koszmar dziejącej się rzeczywistości”. Nietrudno zauważyć tu pewien pozorny paradoks: „słowa wolne” – „ujarzmiały”. Zestawienie to sugerowało, że zmienną i dynamiczną rzeczywistość jest w stanie pochwycić i – co najważniejsze – uporządkować tylko poezja, która zrezygnuje z tradycyjnych form wyrazu na rzecz pozornie anarchicznych form wypowiedzi. W tym momencie wywody Brucza sytuowały się na antypodach postulatów Peipera, dla którego futuryzm był tylko mnożeniem lub, w najlepszym wypadku, odzwierciedlaniem chaosu życia współczesnego. Dla autora *Zarysu nowej poetyki* natomiast sprawa przedstawiała się diametralnie inaczej, bowiem to właśnie odrzucający wszelkie reguły futuryzm jako pierwszy wpadł na trop nowych technik artystycznych, które pozwoliłyby na oswojenie dynamicznej rzeczywistości. Receptą dla Marinettiego oraz jego naśladowców stał się „utwór synchronistyczny o skróconej, dynamicznej, urywanej rytmice, dalekiej od wszelkiej jednolitości lirycznej”¹⁹, w którym dokonało się zburzenie starych „konwencji metrycznych i eufonicznych” przy jednoczesnym „najszerszym zastosowaniu wewnętrznych kombinacji dźwiękowych, jak onomatopeja, aliteracja, konsonans”. W kolejnych latach trop ten podjęli poeci francuscy, zwłaszcza kubiści z Guillaume’em Apollinaire’em na czele,

¹⁷ B. Jasiński, *Futurizm polski (bilans)*, „Zwrotnica” 1923, nr 6.

¹⁸ Zob. B. Sienkiewicz, *Poznanawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Universitas, Kraków 2007, s. 218 i nast.

¹⁹ S. Brucz, *Zarys nowej poetyki*, dz. cyt.

powszechnie sięgając po „wiersz o łamanej rytmice, składający się z dwóch trypodii z nieregularnie umiejscowioną średniówką”²⁰.

Najciekawszym aspektem szkicu Brucza była próba zarysowania ewolucji polskiej wersyfikacji na przestrzeni wieków. Choć nie była ona wolna od uproszczeń oraz innych mankamentów wynikających z nadmiernie skrótowego ujęcia rozpatrywanego zagadnienia, w zamyśle stanowiła ambitną próbę systematyzacji:

Tradycyjny 13-to zgłoskowiec, którego narodziny znajdujemy u Reja i Kochanowskiego, ewoluuje poprzez świetne próby pseudoklasyków (Kozmian, Feliński, Wężyk) i w poezji Mickiewicza osiąga szczytowy stopień doskonałości. 13-to zgłoskowiec i 11-to zgłoskowiec (którego mistrzem był Słowacki), panują niepodzielnie na przestrzeni całego wieku 19-go z odchyleniem w stronę prawidłowych rozmiarów metrycznych (daktyle, dytrocheje, dyjamby, anapesty, amfibrachy). (...) Doprowadzone do perfekcji przez poetów Młodej Polski (Kasprówicz, Tetmajer i szczególnie A. Lange) w ciągu ostatnich dziesiątek lat usychają mimo godnych uwagi wysiłków Lechonia (...) i Słonimskiego²¹.

Wywody Brucza świadczyły dość jednoznacznie o tym, że ruch Nowej Sztuki wychodził poza fazę manifestów i zwracał się ku katalogowaniu oraz porządkowaniu osiągnięć. W *Zarysie nowej poetyki* brakowało sugestywnych, choć ogólnikowych haseł, jakie wyznaczały ramy poetyki i retoryki wystąpień grupowych, pojawiła się natomiast próba podsumowania zdobyczy rodzimej Nowej Sztuki na terenie poezji. Warto przytoczyć ten akapit *in extenso*:

Dopiero futuryzm polski wyznacza linię zwrotną w kierunku gruntownej reformy wersyfikacyjnej. Wypuszczenia „słów na wolność” dokonują u nas *Namopaniki* Wata, usiłujące zatomizować słowo i wydobyć zeń jego najgłębiej ukryte walory dźwiękowe. Pierwszy istotny, właściwym „wolnym wierszem” pisany, poemat – to *Pieśń o Głodzie* Jasieńskiego, cała oparta na świadomie tworzonych, najczęściej składanych asonansach. Mistrzem łamanej rytmiki jest Stern którego poematy (*Karnawały*, *Zdobycie Paryża*) czarują niepokojąco – szarpaną przeczulenie – chropawą melodyką. Peiper i Czyżewski dają pierwsze utwory schematyczne. Brucz pracuje nad zreformowaniem 13-to zgłoskowca, wznosząc doń aliteracje, wewnętrzne rymy i skróconą metrykę trocheiczną. Braun odświeża przy pomocy nowych zdobyczy technicznych stare formy wewnętrzne, jak oda i sielanka²².

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

²² Tamże.

Szeroka panorama uwzględnionych przez Brucza osiągnięć nowatorskiej poezji przede wszystkim obejmowała dokonania poetów związanych z futuryzmem. Nie był to bynajmniej wybór przypadkowy, bo autor w ten sposób upominał się o uznanie zasług nurtu, który nie tak dawno został na łamach „Zwrotnicy” potraktowany jako zjawisko dogasające, otwierające drogę nowym pokoleniom, którym miało udać się to, czego nie potrafili dokonać ich poprzednicy. Tymczasem perspektywa patrolująca rozważaniom prowadzonym w *Zarysie nowej poetyki* ustawiała eksperymenty Wata, Sterna i Jasieńskiego w innym świetle, przyznając im pierwszorzędną rolę w kształtowaniu się nowego modelu polskiej poezji. Otwierały ten rozdział w jej dziejach, który wkrótce potem chciał otworzyć Peiper, konsekwentnie przemilczający osiągnięcia rodzimych futurystów.

Artykuł Brucza dowodził, że na łamach „Almanachu Nowej Sztuki” wykuwały się zręby teoretycznej refleksji, które swoimi ambicjami dorównywały tym, jakie wyszły spod piór autorów związanych ze „Zwrotnicą”. Podjęte w nim rozważania nie doczekały się rozwinięcia, choć – jak wspominał po latach Gacki – gotowy był szkic, który „zawierał obszerną dokumentację z obcej literatury i krytyki – porównanie poetyki polskiej Nowej Sztuki z poetyką bliskich nam poetów francuskich i rosyjskich”²³. Ostatecznie nie ukazał się drukiem i kariera Brucza teoretyka skończyła się na *Zarysie nowej poetyki*.

„Podpalić miasto płonąca zagwią ody”

Niezbyt obfita była również jego twórczość artystyczna. Jej najważniejszym elementem był opublikowany w 1925 roku nakładem „Almanachu Nowej Sztuki” debiutancki tom *Bitwa*, który w prasie literackiej przeszedł bez większego echa, choć wśród młodych literatów zyskał pewien oddźwięk. Czesław Bobrowski na łamach „Reflektora” nazwał Brucza „odnowicielem liryzmu” oraz „jednym z czołowych poetów nowej sztuki”, dostrzegając w jego wierszach syntezę „bezpośredniości patosu” z „wysoką konstrukcyjnością”²⁴. W podobnym tonie wypowiadał się również

²³ A.K. Waśkiewicz, *Czasopisma i publikacje zbiorowe polskich futurystów*, dz. cyt.

²⁴ Cz. Bobrowski, *Stanisław Brucz. Bitwa*, „Reflektor” 1925, nr 2.

Stefan Napierski twierdzący, że tom ów „w każdym innym kraju byłby pierwszorzędnym wydarzeniem literackim”²⁵. Pochwały te nie zmieniły faktu, że nazwisko Brucza znikło wkrótce z listy czołowych reprezentantów Nowej Sztuki, najpierw z ówczesnych tekstów krytycznych, potem również z syntez historycznoliterackich.

Tymczasem z dzisiejszej perspektywy *Bitwa* wydaje się jednym z ciekawszych epizodów w dziejach rodzimej nowatorskiej poezji. Zarysowana w niej została konstelacja motywów i tematów, z jakimi awangarda poetycka mierzyła się w latach następnych, kiedy większość spośród twórców z kręgu Nowej Sztuki już zamilkła.

Na pierwszy rzut oka *Bitwa* była jednym ze świadectw dogasania futuryzmu w literaturze polskiej. Pomimo wyrazistego tytułu, celowo nawiązującego do tak chętnie stosowanej przez reprezentantów tego nurtu metaforyki batalistycznej, akcenty bojowe nie zostały rozłożone w tomie równomiernie. Największe ich natężenie zawierała otwierająca tom *Inwokacja*, w której rzucone zostało hasło „walki o słowo”:

Będziemy o nie walczyć ja i ty najzwyczajniejszy człowieku
Twardy grunt namacamy pod bagnem
Nogi swe na oskardy i ręce na rydle przekuj
A język na bagnet

Precz odrzucimy modlitwy
I pieśni zwój
To będzie bitwa
Bó!²⁶

Fragment ten przywołał na myśl futurystyczne manifesty z początku lat dwudziestych. Dowodziły tego pierwszoplanowa rola metaforyki militarnej, taktyczny sojusz z „najzwyczajniejszym człowiekiem” oraz prowokacyjne odrzucenie religii i kultury („modlitw i pieśni zwój”). Niedaleko od retoryki wystąpień programowych sytuowała się również zarysowana w pierwszej strofie przywołanego fragmentu opozycja między „bagnem” a „twardym gruntem”. W wierszu tym dochodziły jednak również do głosu akcenty inne, co dostrzegł Napierski, pisząc, że Brucz to „muskularny piewca bitw codzienności (...), artysta, dla którego słowo jest równą funkcją organizmu

²⁵ S. Napierski, *Niedocenieni poeci*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 8.

²⁶ S. Brucz, *Inwokacja*, [w:] tegoż, *Bitwa*, Biblioteka Nowej Sztuki, Warszawa 1925, s. 3.

co nogi przemienione na oskardy, a ręce na rydle: instrumentem pracy tragicznej i bronią walczącego”²⁷.

Debiutancki tom Brucza był próbą stworzenia poetyki adekwatnej do tych intencji. Wyraźnie poświadczają to metapoetyckie deklaracje, w których pobrzmiwały nowe akcenty: „sławię ogromny warsztat świata” (*Pochwała pracy*), „Jestem nie tylko poetą / Jestem inżynierem // I buduję mosty / Słów i dźwięków prostych” (*Słowo*), „Świat jest niekształtną bryłą – formę i barwę mu nadam (...)” (*Do nich*). Świadczyły one o głębinowych przemianach, jakie dokonywały się w ówczesnym dyskursie Nowej Sztuki, który odchodził stopniowo od strategii futurystycznych (deskralizacja, karnawalizacja, kontestacja), poszukując języka artystycznego o innych właściwościach. W realiach ówczesnej poezji polskiej wkrótce przybrał on profil konstruktywistyczny, co wynikało przede wszystkim z siły oddziaływania teorii głoszonych przez Peipera. Można przyjąć założenie, że to właśnie za ich sprawą do *Bitwy* przeniknęła wiązka wyobrażeń, jakimi wkrótce potem z upodobaniem operowali twórcy z kręgu Awangardy Krakowskiej: tworzenie jako budowanie, poeta jako inżynier, współczesność zaś jako warsztat i plac budowy.

Można też postawić hipotezę inną; koncepcje Brucza były nie wtórne, ale równoległe wobec idei Peipera. Zbieżności między nimi wynikały z faktu, że zostały wsparte na podobnych przesłankach, obie bowiem ufundowane zostały na wspólnym dla całej Nowej Sztuki przekonaniu o głębokim związku między dynamiką procesów modernizacyjnych a przemianami, jakim podlegała literatura. W ogłoszonym na początku 1924 roku na łamach „Nowej Kultury” artykule *Sztuka i rzecz* Brucz stwierdzał:

Mechanizacja, do której szybkim krokiem i nieuchronnie dąży rzeczywistość powojenna, nadaje wyraźny kierunek i kształt poszukiwaniom i wysiłkom młodych twórców europejskich. Nowa realność, tętniąca między aparatem telefonicznym a tramwajem, ukazuje piękną i rozumną twarz rzeczy stworzonej przez człowieka, której własności zasadnicze, jak konstrukcyjność budowy, celowa pożyteczność i samoistna odrębność istnienia – powinny w całości stanowić czynnik nieodzowny współczesnych poczynań artystycznych²⁸.

Reguły Nowej Sztuki miały się zatem kształtować pod dyktando mechanizacji, która narzucała twórczości artystycznej nowe reguły: „konstrukcyjność budowy, celową pożyteczność i samoistną odrębność istnienia”.

²⁷ S. Napierski, *Niedocenieni poeci*, dz. cyt.

²⁸ S. Brucz, *Sztuka i rzecz*, „Nowa Kultura” 1924, nr 1.

Ich radykalnym wyostrzeniem stał się postulat bezkompromisowo pojmowanej innowacyjności. Autor *Bitwy* stawiał znak równości między dość ogólnikowo zresztą pojmowaną „nową realnością” a „nową rzeczywistością poetycką”, podkreślając, że reguły twórczości artystycznej powinny naśladować logikę technicznej inwencji, a więc być nierozzerwalnie sprzęgnięte z impulsem eksperymentatorskim:

Zarówno, jak tworzona przez człowieka rzecz trybu mechanicznego, która, po to, by być pożyteczną i celową w konstrukcji całego układu, – musi być absolutnie nową i wewnętrznie odmienną od swego otoczenia – powinien utwór poetycki, chcąc stać się celowym i niezbędnym dla czytelnika, żyć własnym życiem organicznym, powinien tworzyć nową rzeczywistość poetycką²⁹.

Powyższe fragmenty naprowadzają na ciekawy wątek rozważań Brucza, który nie doczekał się jednak szczegółowego rozwinięcia i pozostał na poziomie dość ogólnikowo sformułowanej deklaracji. Jak wskazywał sam tytuł artykułu *Sztuka i rzecz*, w centrum zainteresowania Nowej Sztuki powinny się znaleźć przedmioty; mowa tutaj o „pięknej i rozumnej twarzy rzeczy stworzonej przez człowieka”, a także o złożonej z rzeczy „konstrukcji całego układu”. Jednak owo skupienie uwagi na rzeczy nie doczekało się w przypadku Brucza rozwinięcia zmierzającego w kierunku analogicznym do tego, w jakim ewoluowała poezja nadrealistyczna, która wypracowała koncepcję „obiekту surrealistycznego”³⁰. Przerodziło się natomiast w apoteozę materii:

Wy coście powtarzali piękny bunt człowieczy
I deptali gwiazdami brukowany trakt
Czemuście nam kazali uciekać od rzeczy
Stojąc przed drzwiami kramu i śpiewając tak

O gdybyż trotuary były białą kartą
Nogi wszystkich przechodniów wiecznymi piórami
Nikt nie zdołałby spisać co to jednak warte
Ujrzyć oblicze boga pomiędzy chmurami

To co dla was jest kartą dla mnie żywym ciałem
Oblicze boga widzę w żyłowaniu płyt (...) ³¹.

²⁹ Tamże.

³⁰ Zob. J. Kornhauser, *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 97 i nast.

³¹ S. Brucz, *Trotuary*, [w:] tegoż, *Bitwa*, dz. cyt., s. 14.

Desakralizacja wyobraźni poetyckiej Nowej Sztuki przebiegała niejednokrotnie krętymi ścieżkami³². Uzmysławia to powyższy wiersz, oparty na opozycji „oni – ja”, w której ramach zderzono ze sobą dwa diametralnie odmienne kody artystyczne. Pierwszy reprezentował zwróconą w stronę „gwiazdami brukowanego traktu” poezję symbolistyczną, drugi – zwrócony w stronę ziemi – był tożsamy z głosem podmiotu. Aby podkreślić swój dystans do „kramarskiej” poezji poprzedników, Brucz operował wyrazistymi metaforami, w których pobrzmiwały oddźwięki panteizmu. Nie był to przypadek odosobniony, w innym bowiem wierszu desakralizacja wyobraźni poetyckiej – paradoksalnie – wyrażona została przez odwołanie do kodu biblijnego: „W raju rzeczy i sił nienazwanych stoję jak nowy Adam/ I nowe imiona ciskam w głodne czeluście głów” (*Do nich*).

„Nowy Adam” chciał „podpalić miasto / płonąca żagwią ody” (*Słowo*). Był to ton, który dominował w całej ówczesnej nowatorskiej poezji, o czym świadczyły wiersze z debiutanckich tomów Tadeusza Peipera, Juliana Przybosa, Jana Brzękowskiego i Jalu Kurka. Ale jednocześnie głos Brucza nie do końca wpisywał się w chór zwrotniczian, bo nosił wyraźne ślady indywidualnej dykcji poetyckiej, był świadectwem poszukiwań nowych form wyrazu. Ów impuls eksperymentatorski wyładował się w wierszach, które z dzisiejszej perspektywy odczytywać można jako próbę stworzenia poetyki rejestrującej specyfikę spotkania świadomości „ja” poetyckiego z atmosferą życia miejskiego. Tak było na przykład w wierszu *Ty w Londynie*:

Nie ma mglistych Londynów Londyn jest tylko jeden
Ten który leje do źrenic nieba radosny seledyn

W księdze miasta rozwianej którą do piersi tulisz
Palcem rozdierasz stronicę mknących w podskokach ulic

Z butelek domów pijanych w niebo aut strzelają korki
Polismen w palcach przesuwa aut świecące paciorki

Dyrygent rzutem pałeczki ciska bulwary w przestrzeń
Słońce nad niemi tłuste jak wargi murzyna w orkiestrze

W porcie skaczesz na pokład po linach w górę się wspinasz
W dole obnaża stopy na brzuchu śpiący marynarz

³² Por. M. Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, tłum. A. Dziadek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004, s. 254–262.

Uwieńczon srebrną Tamizą po skwerach będziesz biegał
Londyn szczerzy wesoło czerwone zęby cegieł³³.

Punktem wyjścia jest manifestacyjne przekreślenie stereotypu: zamiast „mglistych Londynów” przedmiotem zainteresowania staje się konkretny³⁴. W kolejnej strofie następuje zmiana kierunku spojrzenia z wertykalnego na horyzontalne; spokojny, oparty na personifikacji obraz ustępuje miejsca dynamicznej rzeczywistości, w jakiej zanurzony został bohater wiersza. Jest to poruszający się po Londynie przybysz, który w swojej wędrówce posługuje się mapą, wydającą się jego jedynym sprzymierzeńcem w próbach uporządkowania otaczającego go chaosu (wszak „kurczowo tuli ją do piersi”). Owa targana wiatrem „księga miasta” okazuje się jednak nieprzydatna, gdyż kartograficzna rycina nie pokrywa się z subiektywnymi doznaniem. W tym momencie krystalizuje się jeden z węzłowych tematów wiersza, sprowadzający się do opozycji pomiędzy abstrakcją a konkretem, która była jednym z częściej przewijających się przeciwstawień w twórczości poetów z kręgu „Almanachu Nowej Sztuki”. Ale akurat w tym przypadku nie ona wydaje się najciekawsza.

Przedarcie się przez „stronice mapy”, czyli gest odrzucenia schematycznego postrzegania na rzecz spontanicznego doświadczenia, to moment, w którym przestrzeń poetycka została wprowadzona w ruch. I to właśnie ruch staje się centralnym tematem kolejnych strof, w których następuje stopniowa destabilizacja miejskiego pejzażu, nabierającego coraz bardziej nieokreślonych cech. Dominantą tej dekompozycji jest próba uchwycenia esencji życia miejskiego, która w tych latach była przez reprezentantów Nowej Sztuki opisywana często za pomocą materialistycznej metaforyki uruchamiającej krąg skojarzeń związanych z krwiobiegiem (aorta, puls, tętno).

Brucz podejmował jeden z wielkich tematów poezji nowoczesnej, który w Polsce najpełniej rozwinęli poeci z kręgu Awangardy Krakowskiej. Warto jako kontekst przywołać tutaj napisany kilkanaście lat później wiersz Przybosa *Cztery strony*, w którym życie uliczne innej wielkiej metropolii, Paryża, widziane jest przez pryzmat dojrzałej poetyki konstruktywistycznej:

³³ S. Brucz, *Ty w Londynie*, [w:] tegoż, *Bitwa*, dz. cyt., s. 9.

³⁴ Pierwszy wers tego wiersza zacytowany został w opublikowanych w „Almanachu Nowej Sztuki” *Przemianach* Aleksandra Wata („Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1).

Ruch mrowił się od aut, żelazo i mur mełły na zakrętach szkło
iskrzasta materia obryzgała mnie z bliska.
Ostatni człowiek znikł pożarty przez tłum
Został tylko policjant jak świstak na kretowisku

Tknięty jego pałeczką plac wytrysnął fontanną (...) ³⁵.

Przyboś odzierał życie miejskie z warstwy naskórkowych wrażeń, próbując dotrzeć do jego esencji – „czystego pędu”. Oglądany przez soczewkę poetyki konstruktywistycznej Paryż został zredukowany do materii i ruchu. Zacierały się cechy przedmiotów, załamywały kontury ulic, zaś ludzie przestawali się w anonimowy, pożerający jednostki tłum. Centralne miejsce zajmował tym samym obraz, który stanowił swego rodzaju rentgenowskie zdjęcie metropolii, wydobywające na plan pierwszy ukryte za „iskrzastą materią” wektory ruchu oraz miejsca jego największego natężenia. Należało do nich skrzyżowanie, na środku którego znajdował się zarządzający przepływem pieszych i pojazdów policjant.

W podobnym kierunku zmierzały artystyczne poszukiwania Brucza. Choć daleko im było do konsekwencji i klarowności, jaka charakteryzowała dojrzałą twórczość Przybosia, to wiersz *Ty w Londynie* miał takie same ambicje jak napisane o wiele później *Cztery strony*: w obu przypadkach chodziło o uchwycenie esencji życia miejskiego, czyli ruchu.

Brucz jednak zmierzał do tego celu zupełnie inną drogą. *Bitwa* stała się poligonem doświadczalnym, na którym autor podejmował próby wypracowania nowych technik poetyckich, co zauważyli zresztą już pierwsi recenzenci. Napierski zwracał uwagę na specyficzny sposób komponowania poszczególnych utworów; „są to wiersze składane *kinetycznie*, szepiające się prawie mechanicznie płynnością uzupełniających się obrazów, celowo, dynamicznie jak film” ³⁶. W podobnym duchu wypowiadał się Bobrowski, mówiący o „migawkowości formy” oraz o „środkach tworzenia konstrukcji *nadrealnej*” ³⁷. Ówczesni krytycy zauważali oryginalność konstrukcji poetyckiej, jaką posługiwał się poeta, szukając dla niej nazwy w ramach konstelacji skojarzeń i pojęć, jakimi chętnie operowała wówczas Nowa Sztuka.

³⁵ J. Przyboś, *Cztery strony*, [w:] tegoż, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wyb. E. Balcerzan, A. Legeżyńska, oprac. A. Legeżyńska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, s. 85. Na temat różnych obrazów miasta w poezji Przybosia zob. M. Kmiecik, *Oblicza miejsca. Topiczne i atypiczne wyobrażenia przestrzeni w poezji Juliana Przybosia*, Universitas, Kraków 2013, s. 42–74 i 97–122.

³⁶ S. Napierski, *Niedocenieni poeci*, dz. cyt.

³⁷ Cz. Bobrowski, *Stanisław Brucz. Bitwa*, dz. cyt.

Sam Brucz miał gotową nazwę inną – „zasada jukstapozycji”:

(...) polega [ona] na tym, iż każdy poszczególny wiersz tworzyć powinien samoistną całość obrazową, nie związaną niczym z sąsiadującymi. Znosi się niezbędne dotychczas spójniki, pozorujące łączność logiczną zdań. Każdy wiersz żyje własnym życiem, posiada własny organiczny oddech, tętni wewnętrzną dynamiką swojego tematu³⁸.

Choć zamieszczone w *Bitwie* wiersze często nie realizowały tych założeń konsekwentnie, mimo wszystko stanowiły krok w kierunku kształtowania się tej techniki poetyckiej w poezji międzywojennej. Za przykład może tutaj posłużyć wiersz *Ty w Londynie*, który w pierwszych dwóch strofach zapowiada się na dość klarowny, jednak potem zarysowana na wstępie sytuacja zaczyna stawać się coraz bardziej nieczytelna. W przeważającej części został on zbudowany z następujących po sobie obrazów, które krążą wokół kilku kręgów skojarzeń. Pierwszy to wspomniany przed chwilą ruch miejski, kolejny zaś to atmosfera zabawy. Przewija się ona konsekwentnie przez cały wiersz; w pierwszej strofie mowa o „radosnym seledynie”, natomiast w ostatniej o Londynie, który „szczyrzy wesoło czerwone zęby cegieł”. Za jej sprawą przyspieszony rytm życia miejskiego zaczynał przypominać bal bądź karnawałową zabawę; „z butelek domów pijanych w niebo strzelają korki”, a uliczny zgłok kojarzył się z muzyką jazzbandu („słońce jak wargi Murzyna w orkiestrze”). Na odniesienia te nakładał się kolejny krąg skojarzeń. Zatarcie anegdoty, jakie dokonało się w kolejnych strofach, kazało spojrzeć na sytuację blakającego się po mieście przybysza z nieco innej perspektywy, gdyż urbanistyczny kod obrazowania został zarzucony, a jego miejsce zajęły skojarzenia z fabułą awanturniczą i bez troską dziecięcą zabawą. Zagubienie zamieniało się w przygodę.

Była to jednak przygoda, która nie do końca wpisywała się w ramy wielkiej narracji postępu, jaka patronowała debiutującym mniej więcej w tym samym czasie poetom z kręgu „Zwrotnicy”. Widoczne w ich poezji załączki nowoczesnej mitologii pojawiały się również w *Bitwie*, lecz nie zawsze szedł z nimi w parze optymizm cywilizacyjny, ponieważ Brucz w swoich wierszach skupiał się na rejestrowaniu subiektywnych przeżyć jednostki zanurzonej w życiu wielkiego miasta. Dominowała w nich warstwa sensualna, życie miejskie zaś rozsypywało się na ciąg doznań, którym patronowały trzy słowa kluczowe – hałas, gwar i żar:

³⁸ S. Brucz, *Zarys nowej poetyki*, dz. cyt.

Kół skowyt. Warkot śmigi.
Hałas jest. Wrzask wyrostków.
Ludzie mówią na migi.
Kajdan zgiełku im głos skuł³⁹.

Czyż nie tulą nas mury do siebie jak syna
Matka miasta – kamienna baba
Mnie żarem owiewa ta gorąca benzyna
Samum czyniący ze mnie araba⁴⁰.

Podmiejskie mitologie i kino

Podmiot wierszy Brucza nie zatracił się jednak w zgiełku metropolii bez reszty. Wyraźnie poświadczają to kompozycja tomu; w pierwszej części dominowały utwory poświęcone życiu wielkiego miasta, w kolejnej zaś – jego zaułkom i peryferiom. Przełamanie to wynikało w dużej mierze z faktu, że charakterystyczny dla całej poezji awangardowej zwrot ku rzeczywistości miał w przypadku *Bitwy* wyraźnie określoną dominantę, która najpełniej bodaj doszła do głosu we wspomnianych już wcześniej *Trotuarach*, kończących się metapoetycką deklaracją: „Idę przed siebie twardo niemarzący gwieździe / Z rzeczywistości mi się słów wytopi złoto”.

„Niemarzący gwieździe” poeta – podobnie jak wielu ówczesnych artystów – kierował swoje zainteresowania w stronę spraw banalnych, stawał się „poetą codzienności”⁴¹:

Śpiewam albowiem codzienność ten zakurzony żyrandol
Zwisający z nieb podwórkowych płaskich jak łopata
Porywa mnie i ponosi zwykły uliczny skandal
Poniedziałku patos⁴².

Był to kierunek odmienny od tego, jaki obierali głoszący potrzebę zwrotu ku rzeczywistości reprezentanci Nowej Sztuki. W skoncentrowanych na codzienności wierszach Brucza nie było prawie nic z futurystycznej groteski i prowokacji, nie przemieniały się one też – jak to było w przypadku

³⁹ S. Brucz, *Słowo*, [w:] tegoż, *Bitwa*, dz. cyt., s. 6.

⁴⁰ Tegoż, *Urbanizm*, [w:] tamże, s. 8.

⁴¹ Zob. W. Woźniak, *Doświadczenie poetyckie Stanisława Brucza*, [w:] S. Brucz, *Wybór poezji*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 30.

⁴² S. Brucz, *Patos*, [w:] tegoż, *Bitwa*, dz. cyt., s. 20.

poetów z kręgu Awangardy Krakowskiej – w podniosłe hymny opiewające teraźniejszość i bohaterstwo życia nowoczesnego. Przeciwnie, dominowała w nich atmosfera wyciszenia:

(...) W miastach stronię od arterii wrzasku

Prowincja poprzecznej uliczki. Mityng dorożkarzy
Ktoś wygrywa jednym palcem melodię mojej twarzy
Uliczka pachnie moczem i amonjakiem
Tutaj jestem nieznanym tutaj jestem nijakim
Z przypiętą na plecach kartką kalendarza
Przechodzącym bezgłośnie jak przechodzi dzień⁴³.

Był to gest symboliczny: uciekając od „arterii wrzasku” w stronę zaułków i przedmieść, podmiot wierszy schodził z pierwszej linii walki o nową poezję. W takiej scenerii dokonywała się jego transformacja, ponieważ – wbrew złożonej wyżej deklaracji – bynajmniej nie był „nieznany” i „nijaki”, lecz wcielał się w różne postacie podmiejskiej mitologii: ulicznego grajka z katarynką i małpką, „wiejskiego fotografa” (*Dzień*), jarmarcznego grajka (*Jarmark*), „poetę-błazna” (*R-3*). W ten sposób Brucz wprowadzał do swoich utworów elementy kultury niskiej, które odegrały istotną rolę w twórczości pisarzy francuskich, a zwłaszcza Apollinaire’a, sięgającego po nie zarówno w poezji (*poèmes-conversations*), jak i w prozie (*Heretyk i s-ka*, *Poeta zamordowany*).

Pakt nowatorskiej poezji z kulturą niską zaowocował podmiejską mitologią, której załączki wykluwały się w *Bitwie*. W drugiej części tomu rzeczywistość zamieniała się w magiczny kalejdoskop, w którym przewijały się sceny z brukowych romansów, jarmarcznych opowieści oraz filmów awanturniczych. Pod tym względem strategia pisarska Brucza zbliżała się poniekąd do postawy surrealistów, dla których skoncentrowanie się na przedmiotach oraz błahych epizodach życia codziennego było środkiem prowadzącym do „wypłoszenia surrealistycznej fizjonomii miasta”, a w rezultacie do „świeckiego objawienia”⁴⁴. W *Bitwie* areną tych „objawień” stawały się przedmieścia: „Dzień jest dziurą przewianą w zgrzebnym płótnie płacht / Przez którą świat migoce wycinanką z bajek” (*Dzień*).

⁴³ S. Brucz, *Dzień*, [w:] tamże, s. 23.

⁴⁴ W. Benjamin, *Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski i in., Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 266 i 263.

„Wycinanką z bajek” była wspomniana podmiejska mitologia. Brucz z rozmysłem operował – jak to określił Napierski – „materiałem tańszym”⁴⁵, jak miało to miejsce na przykład w wierszu *Jarmark*, gdzie z kolejnych obrazów wyłaniała się rzeczywistość rozpięta między magią a banałem, które spotykały się w atmosferze prowincjonalnej uroczystości:

Sfrunął płócienny ptak cyrku furkocąc kogucią flagą
Wiruje na jednej nodze w pstrem upierzeniu plakatów
Błazen potrząsa kołpakiem drapaczem nieba z Chikago
Turniej kobiet walczących nago
Żongler korkociąg dymu wzbija ponad żagiel lata

Draży korytarz w tłumie twór wylupiastooki
Auto dziedzica ze dworu dymy wypłuwa i terkot
Koń wiejski pierzcha i wierzga i okiem ognistym zerka
Kur trzepot spłoszony i skoki⁴⁶.

Przenikanie się rzeczywistości i fikcji wiodło jednak także w innym kierunku. Brucz często opisywał rzeczywistość przez pryzmat fabuł awanturniczych i sensacyjnych przygód, jak na przykład w wierszu *Geografia*, gdzie na realia Anina nakładał się obraz osady na Dzikim Zachodzie, a podwarszawski krawiec przeistaczał się w poszukiwacza złota marzącego o „ziemi obiecanej Filadelfii czy Bostonu”. Świat – podobnie jak w omawianym wcześniej wierszu *Ty w Londynie* – zdawał się kusić obietnicą przygody. Tak było na przykład w wierszu *Okręty*, gdzie widok ulicznego plakatu przywoływał szereg wspomnień:

Omiń – mówiłem – omiń
Hamak kontynentu
Głową dymisz jak komin
W rzeczypospolitej okrętów

Parowiec na plakacie
Upaja niż tramwaj bardziej
Tam obcy tytoniu da ci
I ludzie nie są twardzi

On był miejskim łobuzem
Nie wiedział nie wiedział dokąd
Siną jak wieczór miał bluzę
Życie powierzał skokom

⁴⁵ S. Napierski, *Niedocenieni poeci*, dz. cyt.

⁴⁶ S. Brucz, *Jarmark*, [w:] tegoż, *Bitwa*, dz. cyt., s. 21.

Na zachód kierował profil
Zapałki łamał w kieszeni
Był synem katastrofy
W żyłach nurtował arszenik

Sternik Donald O'Gregor
Pochodzi zdaje się z Putney
Łąd jest płaski jak zegar
Mam pieniądze i jestem smutny

Widzisz chłopcze ten okręt
Odchodzi do Galwestonu
Nos i boki ma mokre
A w brzuchu węgla tony

Morze to dzika pani
Żeglarze gotowi bić ją
Oni są pięknie pijani
W Ameryce jest prohibicja

Kotwicę podnieść o czwartej
Syreny ostatni bzyk
Palacz ociera pot z twarzy
Pięścią jak dziecko łzy

Bardziej żarliwe od krzyków
Spojrzenia posyła okrętom
Awanturник poszukiwacz przygód
Którego nazwiska już nie pamiętam⁴⁷.

Tęsknota za przygodą opowiedziana została tutaj z użyciem elementów fabuły awanturniczej⁴⁸. To właśnie za jej sprawą już na początku wiersza pojawił się ciąg metafor marynistycznych, za pomocą których zarysowano opozycję między „hamakiem kontynentu” a morzem; pierwszy element kojarzył się ze spokojem i odpoczynkiem, drugi kusił obietnicą wyruszenia w rejs do odległych krain. W charakterystycznej dla poezji awangardowej oscylacji między „ja” i „ty” podmiot wiersza ulegał rozszczepieniu, które wyraźnie zaznaczało się już w pierwszym, zawierającym wezwanie do podróży, wersie, a kumulację osiągało w zakończeniu pierwszej strofy. Porównanie „głową dymisz jak komin”, żartobliwie nawiązujące do frazeo-

⁴⁷ S. Brucz, *Okręty*, [w:] tegoż, *Bitwa*, dz. cyt., s. 25–26.

⁴⁸ Zob. A.K. Waśkiewicz, *Stanisław Brucz – zapomniany poeta nowej sztuki*, „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 7.

logizmu o gorącej głowie, oznaczać miało gotowość do przeżycia przygody, wyruszenia z „rzeczypospolitej okrętów”, czyli portu, na spotkanie nieznanymi lądów. W kolejnej strofie następował ironiczny zwrot, okazywało się bowiem, że punktem wyjścia do postawienia znaku równości między człowiekiem a okrętem był widziany na plakacie parowiec, który „upajał niż tramwaj bardziej”. Było to wyraźne nawiązanie do wiersza Ważyka *Morze* (z tomu *Semafory*, 1924):

Porty są wszędzie.
Porty są nawet w Warszawie,
Co dzień, czekając na tramwaj,
Oglądam jacht na wystawie⁴⁹.

Słowa „upajał niż tramwaj bardziej” można też rozpatrywać jako deklarację podmiotu, który nad realia przygód miejskich przedkładał miraż egzotycznych przygód, jakie pojawiały się wówczas bardzo często w nowatorskiej poezji i prozie. Ów egzotyzm Brucza był świadomie ironiczny, co sugerował dalszy ciąg wiersza, gdzie zarysowane zostały załączki fabuły awanturniczej. Nie doczekały się one jednak rozwinięcia, poeta bowiem z premedytacją ograniczył się do kilku opowiedzianych szorstkim językiem wzmianek zawierających pobieżną charakterystykę „miejskiego łobuza” oraz ciągnącą w stronę ballady i zabarwioną sentymentalizmem opowieść sternika. Niestety nie składały się one w spójną historię, lecz pozostały chaotyczne, ponieważ ich charakter miał odzwierciedlać rytm snutych przez podmiot marzeń o przygodzie, dla których matrycą była wyrywkowo przypominana i niezbyt dokładnie zapamiętana filmowa fabuła, zmierzająca do lekko ironicznej puenty. Losy podmiotu wiersza i młodego awanturnika zbiegły się w jednym punkcie: jeden stał z „dymiącą głową” na nabrzeżu, drugi z tęsknotą przyglądał się opuszczającym port statkom.

Uruchomiony w *Okrętach* ciąg obrazów świadczył o powinowactwie poezji Brucza z filmem. Kształt ostatnich dwóch strof skłania do przypuszczenia, że inspiracją dla utworu mogła być estetyka kina; awanturnicza fabuła została zredukowana do kilku węzłowych elementów, które opowiedziano za pomocą następujących po sobie obrazów. Zbieżność ta uwyrażniała się najmocniej w ostatnich strofach, zwłaszcza w naśladowanym narracją filmu niemego fragmencie, gdzie emocje bohatera wyrażono,

⁴⁹ A. Ważyk, *Morze*, [w:] tegoż, *Semafory*, Biblioteka Nowej Sztuki, Warszawa 1924, s. 5.

używając obrazu; posyłał on odpływającym statkom „spojrzenia bardziej żarliwe od krzyków”.

O wiele dalej w tym zakresie szedł Brucz w opublikowanym na łamach ostatniego numeru „Almanachu Nowej Sztuki” wierszu *Kino*, gdzie w ciągu powiązanych ze sobą luźnych elementów na rzeczywistość nakładały się filmowe klisze:

Okręt pod biczem nawałnicy na burtę miękko się kładzie
Ku nam, ku nam nagina huragan zwichrzonych chmur ryj
Jazz-band szklanek rozlega się na rozkołysanym pokładzie
Zgadnij warg poruszenie: nie bądź piękna jak Mae Murray
(...)
Allo czy Aliné bladwołosa w drżących kolczykach z nefrytu
Ich trzepot w pierwszym planie jest słodszy nad skoki panter
Jakim pazurem miłość na twej skroni wyryto
Gdy nas dopędzono i ciężko powalono w pościgu awantur⁵⁰.

Dynamika interferencji obrazów podporządkowana została sytuacji lirycznej, opartej na charakterystycznym dla erotyku schemacie. Był on jednak wzbogacony o filmowy komponent, który stanowił swoisty filtr, jaki nałożono na „tu i teraz”. Za jego sprawą wieczorne spotkanie dwojga bohaterów w pełnej zgiełku restauracji przeistaczało się w podróż na pokładzie rozkołysanego morskimi falami statku. W ciągu asocjacji, następujących po sobie w zgodzie z logiką narracji filmowej, kontury rzeczywistej sytuacji zacierały się, przesłaniane przez sekwencję obrazów modelujących sytuację na wzór romansowo-awanturniczej fabuły filmowej. Jej elementy przenikały do wyznania podmiotu, który porównywał swoją partnerkę do gwiazdy filmowej, opisując jej wygląd przez pryzmat technik kinowego obrazowania (pierwszy plan). Konwencjonalne wyznanie miłosne dopełniała autocharakterystyka: „Jam nie jest kondotier zdobywca dalekich fortun / mnie urzekła współczesność prosta i zdradziecka jak rtęć. / Nie Normandia jest krajem poetów lecz Broadway w New Yorku”⁵¹. Miejsce egzotycznej scenerii i morskich portów zajmowała wypełniona teatrami ulica. Przesadna teatralność udzielała się również wypowiedziom podmiotu, który zresztą miał tego wyraźną świadomość, utwór kończył bowiem nieoczekiwaną puentą o „matowiejącym stylu wiersza”, przecinając

⁵⁰ S. Brucz, *Kino*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 2 [przedr. w: tegoż, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 71–72].

⁵¹ Tamże.

autoironicznym stwierdzeniem ciąg barwnych obrazów nawiązujących do filmów awanturniczych i romansów. W ten sposób Brucz otwierał przed eksperymentalną poezją perspektywy i możliwości, których nie było mu dane rozwinąć. *Kino* okazało się jednym z ostatnich opublikowanych przez niego wierszy, a wraz z jego zamilknięciem zacierała się jedna z eksperymentalnych ścieżek rozwoju nowatorskiej poezji polskiej.

Aby w przybliżeniu przynajmniej opisać jej kierunek, powrócić trzeba do *Punktu wyjścia*. Ten wiersz-bilans podsumowywał pewien etap twórczości Brucza, a jednocześnie zapowiadał otwarcie nowego jej rozdziału. Na czym miałyby polegać ta zmiana? Na pewno na zarzuceniu elementów futurystycznego balastu, jaki pobrzmiwał w zamieszczonych w *Bitwie* wierszach, zanurzonych jeszcze częściowo w aurze twórczego fermentu, jaki ogarnął polską poezję u progu lat dwudziestych. Był to kolejny krok w rozwoju Nowej Sztuki, krok w kierunku innym od tego, jaki obierali debiutujący w mniej więcej tym samym czasie poeci z kręgu „Zwrotnicy”, którzy w swoich debiutanckich tomach opiewali współczesność i heroizm kształtującej się na ich oczach epoki. Poniekąd to właśnie o takiej postawie podmiot wiersza mówił w czasie przeszłym, sięgając po skojarzenia z pracą oraz walką: „walczyłem młotem kowalskim”, „chciałem być twardy jak pręt”, „łomem drążyć w kopalnej ciemni”. Ale przewartościowanie szło o wiele dalej, obejmowało bowiem także próby stworzenia poezji opisującej codzienność i pączkujące na jej powierzchni mitologie, których piewcą miał być „górnik codzienności, gbur przysadzisty i krępy / ciężkim trochejem kroków dudniący po ziemi”⁵².

W drugiej części wiersza metaforyka telluryczna ustępowała innemu kręgowi skojarzeń. „Gbur przysadzisty” chciał „huczeć i latać”, oderwać wzrok od ziemi i zamienić się w piewcę rzeczy ulotnych, wychwytywać „radości i lęki, zapachy i dźwięki”, stać się anteną „drgającą pod każdym tchnieniem, każdym drgnieniem miłości wszechświata”. Przełamanie to odzwierciedlała tonacja wiersza, który do połowy był wyznaniem poetyckim, a potem przekształcał się w erotyk oraz pochwałę „tchnień i miłości wszechświata”. Sugerowany w tych słowach zwrot ku konkretowi i skupienie się na doznaniach sensualnych były zapowiedzią obrania drogi odbiegającej swą trajektorią od tej, jaką podążyła w najbliższych latach nowatorska poezja, rozwijająca się pod przemożnym wpływem koncepcji Peipera.

⁵² Tegoż, *Punkt wyjścia*, dz. cyt.

A skoro już o redaktorze „Zwrotnicy” mowa, przypomnijmy, że w cytowanym na początku niniejszego szkicu artykule *Nie gejszery. Gejsze!* przeprowadził druzgocącą wręcz krytykę *Punktu wyjścia*. Zaliczał Brucza w poczet autorów, którzy wyrażają uczucia nazwami. „A nazwa – przekonywał – fałszuje uczucie, odbiera mu jego odrębność, uniemożliwia mu zgięcia i przegięcia, odkształca jego ruch”⁵³. Wychodząc z takiego założenia, postulował, aby poeta, zamiast operować nazwami uczuć, posługiwał się ich odpowiednikami, podając jako przykład skomponowany w ten sposób utwór *Kwadrans radości* z tomu *Żywe linie* (1924). Wiersz ten nie zawierał nazw uczuć, lecz zaszyfrowane w ciągi ekwiwalentów stany emocjonalne, następujące po sobie z precyzją matematycznego równania, którego człony w każdym wersie ułożone były inaczej. Było to rozwiązanie sytuujące się w radykalnej opozycji względem technik, jakimi operował Brucz, stawiający przede wszystkim na bezpośredniość wyrazu oraz sensualność (która mogła przeniknąć do jego wierszy drogą pośrednią, bo za sprawą tłumaczonych przezeń wierszy Apollinaire’a). Innym argumentem przemawiającym za tym, że obrana przez Brucza droga poszukiwań poetyckich miała przebiegać ścieżką diametralnie odmienną od tej, jaką dla nowatorskiej liryki wytyczył wówczas Peiper, był fakt, że w poezji Brucza występował pierwiastek wzrokowy, pojawiały się w niej różnorodne interferencje obrazów, w których rzeczywistość mieszała się z fikcją, a teraźniejszość z przeszłością. W *Stacjach*, ostatnim opublikowanym za życia wierszu, który znalazł się na łamach redagowanego przez Brzękowskiego „L’art Contemporain – Sztuka Współczesna”, podmiot wiersza mówił o wpływie swojej (przejęsciowej) kondycji emigranta na twórczość: „pejzaże oderwane od rodzinnych pejzaży / obdarzyły mnie zdolnością zaocznego widzenia”⁵⁴. Była to perspektywa bliska Brzękowskiemu, który być może właśnie ze względu na to pokrewieństwo zdecydował się na opublikowanie tekstu Brucza w piśmie prezentującym rodziną „awangardę na eksport”.

Jeszcze mniej uchwytne, choć – zwłaszcza w świetle powojennych wspomnień⁵⁵ – niewątpliwy, był wpływ autora *Bitwy* na twórczość Ważyka. Dotyczył on przede wszystkim opisywanej przez tego drugiego w pismach koncepcji „związków nawykowych”, których rozbijanie wynosił do rangi

⁵³ T. Peiper, *Nie gejszery. Gejsze!*, dz. cyt.

⁵⁴ S. Brucz, *Stacje*, „L’art Contemporain – Sztuka Współczesna” 1929, nr 1.

⁵⁵ A. Ważyk, *Sprawa Stanisława Brucza*, dz. cyt.

najważniejszego imperatywu, jaki powinien przyświecać poezji eksperymentalnej. Ponadto „zbliżyła ich koncepcja poezji otwartej, o luźnym, często nieciągłym toku zdań równoległych, w których słowa przystają do rzeczy, a konkrety rzeczywistości przenikają się z pulsowaniem emocji i wyobraźni”⁵⁶. Tropy takich właśnie postulatów można odnaleźć w tekstach Brucza, który w *Trotuarach* pisał o „darciu na strzępy łachmanów wyświechtanych przeżyć”, a w recenzji *Przemian* Gackiego o „oporze rzeczy kształtowanych”⁵⁷. Poza tym to właśnie Ważykowi poświęcił Brucz wiersz *Jesień przyjaźni*, opublikowany w pierwszym numerze „Almanachu Nowej Sztuki”⁵⁸:

(...) Tyś lotnik – rękoma wiatrów zaplatasz obłoków warkocze
 A ja przyparty do muru zgielkliwą uliczną bójką
 Widzę wspinający się po tobie jak powój
 Żółty odbłask sąsiedniej wystawy sklepowej
 (...)
 Stygnę cały i zimne przechodzą mnie dreszcze
 Kiedy mówisz po prostu – tam gdzie indziej i tutaj
 Tam pod tobą mustang spocony radością parskął
 Gdyś pędził w poprzek prerii bez siodła na ośle
 Tutaj deszcz lakieruje budkę dorożkarską
 I wchodząc do kawiarni chustką przecierasz binokle⁵⁹.

W tym lirycznym wyznaniu, opartym na przeciwstawieniu dwóch modeli poezji, Brucz wyznaczał sobie rolę poety zrośniętego z codziennością, przywiązanego do sensualnych, konkretnych wrażeń, podczas gdy twórczości Ważyka patronować miało przede wszystkim oderwanie od nich. Różnicę podkreślić miał zwłaszcza dwuwiersz: „Stygnę cały i zimne przechodzą mnie dreszcze / Kiedy mówisz po prostu – tam gdzie indziej i tutaj”, w którym zaznaczony został wyraźny dystans do operowania różnymi planami czasowymi i przestrzennymi. Spośród „tam gdzie indziej i tutaj” dla podmiotu wiersza Brucza istotne wydawało się tylko to ostatnie. Poświadczała to zamieszczona w *Bitwie* kolejna wersja utworu, gdzie nastąpiło wyciszenie tonacji emocjonalnej, bowiem wspomniany dwuwiersz

⁵⁶ W. Woźniak, *Doświadczenie poetyckie Stanisława Brucza*, dz. cyt., s. 16.

⁵⁷ S. Brucz, *Przemiany*. St.K. Gacki, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.

⁵⁸ Wiersz doczekał się nieco spóźnionej repliki Ważyka. Dotyczyła ona wiersza *Do przyjaciela*, który – jak się można domyślać – został napisany po wyjeździe Brucza z kraju w atmosferze skandalu. Adresatem tekstu był bowiem „cudzoziemiec, który w Paryżu chodzi[1] za pracą”.

⁵⁹ S. Brucz, *Jesień przyjaźni*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1.

brzmiał: „Coś mnie chwyta za gardło miękkim różowym kleszczem / Kiedy mówisz po prostu tam gdzie indziej i tutaj”. Ponadto Brucz zdecydował się na rozwinięcie i dookreślenie przeciwstawienia, dodając w zakończeniu następujący fragment:

O nie uciekaj! Pozostań wraz ze mną na ziemi
Patrz pociski krzyków niebieskiej szyby nie stłukły
Jesień dla mnie jest wiosną mnie wcale nie ziębi
Srebro szronu na szyldu literach wypukłych
Tyś lotnik a ja górnik wpatrzony w mrok szybu
Twoje serce – samolot moje serce – tank
Nie słyszysz kiedy wołam: nie wiruj! Nie szybuj! (...) ⁶⁰

Paradoksalnie tematyka *Punktu wyjścia* dowodziła, że wezwaniu temu nie pozostał wierny do końca sam Brucz, przewartościowujący postawę poetycką, jaka patronowała mu w „bitwie”, którą toczył z tradycją, współczesnością i „oporem rzeczy kształtowanych”. Z tego względu jego tom wierszy zajmuje na mapie ówczesnej literatury miejsce szczególne, zarysowuje się w nim bowiem konstelacja motywów i tematów, z jakimi awangarda poetycka mierzyła się w latach następnych, gdy wielu spośród twórców z kręgu Nowej Sztuki już zamilkło. Złożyły się one na pejzaż nowej epoki, w którym na pierwszy plan wysuwały się – by ograniczyć się do najważniejszych – zdobycze techniki, wielkie metropolie, przyspieszony rytm życia współczesnego, kultura popularna czy wreszcie – tak ważne dla ówczesnych poetów – kino. Był to przy tym pejzaż daleki od krystalizacji, składające się nań elementy opisywano jeszcze dość nieprecyzyjnie, ich kontury w niedalekiej przyszłości bardziej zdecydowanie mieli nakreślić twórcy z kręgu „Zwrotnicy”. W swoich poszukiwaniach podążyli oni jednak drogą inną od tej, jaką Brucz zarysował w swym debiutanckim tomie.

⁶⁰ Tegoż, *Jesień przyjaźni*, [w:] tegoż, *Bitwa*, dz. cyt., s. 11–12.

5. Poezja na lewo.

Wczesna twórczość Mieczysława Brauna

Rzemiosła – debiutancki tom Mieczysława Brauna – miały się ukazać jako siódma pozycja w „Bibliotece Nowej Sztuki”¹. Spowodowany kłopotami finansowymi upadek „Almanachu” przekreślił jednak te plany i książka opublikowana została w pierwszej połowie 1926 roku przez wydawnictwo F. Hoesicka². W ten sposób twórczość Brauna została odcięta od macierzystego kontekstu, w jakim kształtowała się przez kilka pierwszych lat niepodległości, o czym świadczył choćby fakt jej obecności na łamach najważniejszych czasopism, które skupiały ówczesnych pisarzy nowatorów: „Nowej Sztuki”, „Zwrotnicy”, „Nowej Kultury” i „Almanachu Nowej Sztuki”. Opublikowane tam utwory były świadectwem kształtowania się twórczości, w której tendencje eksperymentalne spotykały się z zaangażowaniem społecznym, negacja zastanego porządku – z afirmacją wysiłku ludzkiego, impulsy rewolucyjne zaś – z duchem nowoczesności. Rozpięcie między tak rozległymi biegunami wpłynęło na poetykę wierszy Brauna, którą charakteryzowały zarówno tendencje nowatorskie, jak i dążenie do formy klasycznej, przy czym nie był to bynajmniej „klasycyzm”, o jaki chodziło Stefanowi Gackiemu. Wypracowana przez autora *Rzemiosł* formuła stanowiła bowiem kombinację kilku czynników: apoteozy czynu, afirmacji twórczego wysiłku oraz retoryki antymodernizacyjnej. Ich współlistnienie wytworzyło grunt, na którym kiełkowała „poezji pracy”, wywiedziona

¹ Zob. zapowiedzi wydawnictw „Biblioteki Nowej Sztuki” w tomie S. Brucza *Bitwa*, Warszawa 1925, s. 32. W liście do Władysława Broniewskiego, datowanym na 10 września 1924 r., Braun pisał: „Gacki nalega listownie, abym wydał tom. Wybrałem już nawet wszystko do tak wąskich ram, ale na to trzeba pieniędzy, których jeszcze nie mam”. *Od bliskich i dalekich. Korespondencja do Władysława Broniewskiego 1915–1939*, oprac. F. Lichodziejewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 131.

² Przybliżony czas publikacji tomu ustalono na podstawie anonsu zamieszczonego w pierwszym numerze czasopisma „Praesens” (czerwiec 1926 r.).

z założeń zupełnie odmiennych od tych, które przyświecały na przykład ówczesnym wierszom Juliana Przybosa o zbliżonej tematyce.

„Cerber nowych piekieł” i „czerwony Chrystus”

Inny był też jej punkt wyjścia. Temat pracy nie pojawił się w poezji Brauna od razu, na początku jego twórczość była rozchwiana pomiędzy różnymi tematami i skrajnymi rejestrami; z jednej strony pojawiały w niej akcenty afirmatywne, dochodzące do głosu na przykład w wierszach ogłoszonych na łamach łódzkiego „Tańczącego Ognia” (1920)³, z drugiej natomiast pobrzmiewała kontestacja dopiero kształtującego się powojennego porządku. Ostatecznie na plan pierwszy wysunęła się ta druga, przybierająca najczęściej postać wątków antywojennych oraz rewolucyjnych, którym patronowały hasła ogólnoludzkiego braterstwa i echa retoryki pacyfistycznej. Za ich sprawą wiersze Brauna z lat 1922–1924 oscylowały między szczegółem a uogólnieniem, „tu i teraz” a planem uniwersalnym, konkretną sytuacją a jej alegorycznym odpowiednikiem. Tak było na przykład w opublikowanym w drugim numerze „Nowej Sztuki” wierszu *Czerwiec Czerwony*:

Czerwiec czerwony!
I nie ustaje żar.
a w trotuary z tamtej strony
ktoś zębem zeza z boku wparł

ulice wieją – wieją na wylot
jaskrawie trzepot i maki flag.

w oliwie słońca czarny pilot
wydziera z dachów biały klak.

pod babilonem białych niebios
obłok ukąsił motoru ząb
kot zaczajony zdziwiony epos
wyjrzał z plejady gwiazdzistych bomb

³ Zob. „Tańczący Ogień. Dla Sztuki i Wszystkiego, Co z Nią Związane” 1920, nr 1. Poeta opublikował tam kilka wierszy pod prawdziwym nazwiskiem: Mieczysław Braunstein.

pies na łańcuchu zbudził się z szczekiem
na całym świecie skomlał i wył...

dwugłowy cerber nowych piekieł
wypiął do piętę tępy tył⁴.

Fragment ten przemierzał drogę od „upału” do „cerbera nowych piekieł”, czyli od wrażeń sensualnych do utrzymanego w poetyce groteski uogólnienia. Na początku dominowały w nim doznania zmysłowe („nie ustaje żar”, „wieje wiatr”, „trzepot”, widok czerwonych jak maki flag), lecz szybko ustąpiły miejsca obrazom innym, których punktem wyjścia stał się wyrażony za pomocą metonimii („czarny pilot”) obraz sunącego po niebie samolotu. Był on podsztyty skojarzeniami destrukcyjnymi, które sugerowała oparta na wizualnych skojarzeniach metafora smugi „wydzierającej z dachu biały kłak”, wzmocniona przez pojawiający się w kolejnej strofie jeszcze bardziej drapieżny (i znów metonimiczny) obraz „zęba motoru kłusującego obłoki”. Towarzyszyły temu odwołania do kodów biblijnego oraz antycznego, za których sprawą rzeczywistość została przesunięta w inny wymiar, konkretna zaś sytuacja urastała do rangi pretendującego do uniwersalnej diagnozy obrazu. Podmiot wyraził ją za pomocą zbliżonej do ekspresjonistycznej poetyki hiperboli – uwiązany na łańcuchu i szczekający pies zaczynał „skomleć i wyć na całym świecie”, a zaraz potem przeistoczył się w „dwugłowego cerbera nowych piekieł”.

Rzeczywistość ziemską stopniowo zamieniała się w piekło wojny. W wielopiętrowych metaforach podmiot przedstawiał sceny okrucieństwa i zniszczenia, które chyba najbardziej wyraziście wybrzmiały w obrazie nalotu, podczas którego „wykwitły domy w klomby na skrętach / ścichła obłoków wisząca wieś / pomarańczową stąpając piętą / rosiła bruki bubienna rzeź”. Współgrały z tym określenia, w których dochodziła do głosu znamienna dla antywojennej retoryki reifikacja: „kto daje rozkaz? – dowódca brauning / pryskały szyby w trójkąty szkła”.

Wydarzenia wojenne przenosiły rzeczywistość w wymiar ponurej groteski. Nawet uliczna demonstracja opisywana była za pomocą ciągu metafor odwołujących się do choroby i dekompozycji:

na chorej ospie trotuarów
wyskoczył łysy tłum grzyb
asfalt pachnący smołą żaru
liże wystawom piersi szyb.

⁴ M. Braun, *Czerwiec Czerwony*, „Nowa Sztuka” 1922, nr 2 [przedr. w: tegoż, *Wybór poezji*, wyb. i wstęp J. Maciejewski, Warszawa 1979, s. 64].

dosyć furiackich kulomiotów
i poparzonych w biegu stóp!
niewymieciony groźną miotłą
cuchnie na słońcu miejski trup.

cuchnie na słońcu trup olbrzymi
rozpełznął wszecz i w górę spuchł
i w stada much gryzących dymi
wzdęty wysoko siny brzuch⁵.

Rozkład miasta był tożsamy z symbolicznym rozkładem cywilizacji. W budowaniu takich obrazów autor *Rzemiosł* szedł o wiele dalej niż nawiązujący do ekspresjonistycznej retoryki (i związani z lewicą) futuryści, a zwłaszcza Bruno Jasieński, który nie cofał się przed opisywaniem tej ikony nowoczesności w dwuznacznym, niewolnym od ambiwalencji sposób (*Nogi Izoldy Morgan, Miasto*). W twórczości Brauna obraz cierpienia rozrastał się bowiem do gigantycznych rozmiarów, wchłaniał i przekształcał wszystkie elementy rzeczywistości, skażając je symptomami degradacji i rozkładu. Tak było nie tylko z „trupem miasta”, ale z całym porządkiem symbolicznym, którego opresyjność urastała do wymiaru kosmicznego. „Dzisiaj budują na nowo babel / i wszystkich tłoczy OLBRYMI BUT”⁶, stwierdzał podmiot, przywołując biblijną budowlę w kontekście diametralnie odmiennym od tego, jaki często przewijał się w tekstach entuzjastów nowoczesności, na przykład Antoniego Słonimskiego. Wynikało to z faktu, że w ówczesnej poezji Brauna religijne kody obrazowania i wywiedziona z nich metafora wprzęgnięte były w ramy ideologicznego dyskursu „lewicy literackiej”, której brakowało środków o podobnej sile wyrazu, w związku z czym zapożyczała je z ikonografii i retoryki sakralnej.

W poezji Brauna język religijny był tożsamy z językiem sprawiedliwości społecznej. Rejestrował za jego pomocą przede wszystkim krzywdy i cierpienia, bo o marzeniach mówił już inaczej, zagarniając wiązkę wyobrażeń zaczerpniętych z dyskursu nowoczesności, co wyraźnie poświadczało zakończenie *Czerwca Czerwonego*: „klękniście: / – – – będziem się modlić / o RZECZ-POSPOLITĄ ŚWIATA”. Była to prośba o ziszczenie jednego z marzeń nowoczesności. Modlitwa stanowiła odprysk powojennej atmosfery i zrodzonych z jej ducha marzeń o ogólnoswiatowym państwie, którego powstanie miało raz na zawsze położyć kres wszystkim konfliktom zbrojnym. To właśnie na

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

jego rachunek można zapisać przewijające się we wczesnej twórczości Brauna obrazy antymilitarne, w których pobrzmiewały echa haseł ówczesnych organizacji walczących o pokój. Warto tu na marginesie przywołać kontekst rozważań Susan Sontag na temat propagandy antywojennej, jaka rozpętana została po pierwszej wojnie światowej. Szczególna rola przypadła w tym zadaniu fotografii, pacyfiści bowiem, operujący wstrząsającymi obrazami wojny, zdawali się testować wytrzymałość na widoki cierpienia, uznając je za wystarczające, by wywołać uczucie wstrętu do wszystkiego, co przynosi wojna. Jak natomiast przekonywała Sontag, fotografia przedstawiała tylko wyabstrahowany z okoliczności, uogólniony obraz, który mógł służyć różnym celom, niekiedy nawet zupełnie sprzecznym. Zdjęcia zniszczeń i ofiar stanowią bowiem rodzaj retoryki: „Powtarzają. Upraszczają. Agituują. Stwarzają złudzenie jednomyślności, a przecież gdy chodzi o oglądanie cudzego cierpienia, żadnego »my« nie wolno uznać za oczywiste”⁷.

Obrazy cierpienia funkcjonowały w poezji Brauna w zbliżony sposób. Wiązały się nie tylko z wydarzeniami wojennymi, lecz pojawiały się również w utworach o tematyce rewolucyjnej, na przykład w opublikowanym na łamach mocno lewicowej „Nowej Kultury” wierszu *Wiece. Pieśni o walkach*⁸, który w zamierzeniu autora miał odzwierciedlać ponurą rzeczywistość pierwszych lat niepodległości. Została ona ukazana w montażu następujących po sobie sugestywnych obrazów, takich jak organizowany przez komunistycznych działaczy wiec w fabryce, wspomnienia tragicznych i świeżych jeszcze wydarzeń wojennych, krwawo stłumiona manifestacja robotnicza. Wszystko to przeplatane było fragmentami patriotycznej pieśni *Białe róże*, podkreślającej kontrast nie tylko między romantycznym a rzeczywistym obrazem wojny, lecz również – a może nawet przede wszystkim – między mitami patronującymi walce o niepodległość a ponurym obrazem jej pierwszych lat. Operujący skrajnymi rejestrami emocjonalnymi i epatujący czytelnika brutalnością podmiot kończył obraz sugestywną puentą, w której spacyfikowana manifestacja została uwznioślona za pomocą metaforyki religijnej: „Z tłumu chorągwi, rąk, nóg splecionych / Chrystus czerwony do góry frunął”⁹. Ten symboliczny obraz mówił więcej o bezradności poety niż o jego postawie, która – jak miało się wkrótce okazać – dla redakcji

⁷ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magała, Karakter, Kraków 2010, s. 12.

⁸ M. Braun, *Wiece. Pieśni o walkach*, „Nowa Kultura” 1923, nr 6 [przedr. w: tegoż, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 71–72].

⁹ Tamże.

„Nowej Kultury” była za mało wyrazista i uwikłana w szereg wątpliwości, jakich nie potrafiły rozstrzygnąć ówczesne programy polityczne.

„Ptaki wojny”, czyli technika na ławie oskarżonych

Rzeczywistość wczesnej poezji Brauna to świat przełamany przez wojnę, naznaczony niesprawiedliwością społeczną i wstrząsany rewoltami. A także wystawiony na nieustanne zagrożenia i podszyty pierwiastkiem destrukcji, który – co znamienne – kumulował się w motywie bombardowania urastającego do rangi uniwersalnej figury zagrożenia, jakie ludzkość sprowadziła na samą siebie. Tak było na przykład w opublikowanej na łamach „Nowej Kultury”, a następnie przedrukowanej w antologii *Nowa scena robotnicza* jednoaktówce *Bombardowanie Europy*¹⁰. Jej konstrukcja przywołała na myśl wspomniane wcześniej wiersze, których dominantą był ruch od początkowego „tu i teraz” ku zamykającej utwór uniwersalnej wizji, gdzie kumulowała się jego ideologiczna wymowa. W tym przypadku punktem wyjścia była scena ostrzału artyleryjskiego, który prowadzili szeregowi żołnierze pod kierunkiem kaprali i generała, jednak frontowa rzeczywistość szybko ulegała odrealnieniu, gdyż celem prowadzonej kanonady okazywała się cała Europa. Wojskowe stopnie natomiast stawały się odzwierciedleniem hierarchii społecznej, na której dnie znajdował się proletariatus wyzyskiwany przez wyznających „demokratyczny fałsz” przełożonych. W takim układzie gest niesubordynacji urastał do rangi buntu przeciw całemu porządkowi symbolicznemu, któremu przeciwstawione zostały hasła internacjonalistycznego braterstwa łączącego „towarzyszy z całego świata”. Zapewne ze względu na tak uproszczoną wymowę sam autor wkrótce po napisaniu sztuki nazwał ją tendencyjną, choć w znacznej mierze odzwierciedlała ona panujące wśród „lewicy literackiej” nastroje.

Uległy one wyraźnemu ochłodzeniu po dyskusji na temat Nowej Sztuki, jaka odbyła się na łamach „Nowej Kultury” u progu 1924 roku¹¹. W jej trakcie działacze i sympatycy ruchu komunistycznego zarzucili poetom niezrozumienie kwestii społecznych, czczy formalizm i obojętność na los

¹⁰ M. Braun, *Bombardowanie Europy*, „Nowa Kultura” 1923, nr 4 [przedr. w: *Nowa scena robotnicza. Utwory sceniczne Władimira Majakowskiego, Iwana Golla, Mieczysława Brauna*, red. W. Wandurski, Spółdzielnia Księgarska „Książka”, Warszawa 1923].

¹¹ Szerzej na ten temat zob. rozdział 2 tego tomu.

proletariatu. Ze strony poetów z kręgu Nowej Sztuki imiennie zabierali głos Stanisław Brucz oraz właśnie Mieczysław Braun, który w artykule *Moje osobiste zdanie o poezji* wyraźnie unikał tak charakterystycznego dla innych poetów teoretyzowania, ograniczając się jedynie do kilku ogólnych sformułowań. Nie wyłaniał się z nich jednak żaden zarys programu estetycznego, mocno wybrzmiał natomiast postulat dość ogólnie pojmowanego zaangażowania w życie zbiorowości: „Poeta jest posłem społeczeństwa ludzkiego” oraz „W walkach społecznych poeta musi stanąć po stronie pracującego odłamu ludzkości”¹². Nie zadowolili one jednak redakcji „Nowej Kultury”, która wkrótce wycofała się ze współpracy z występującymi gościnnie na jej łamach pisarzami.

Rozbrat zostawił w środowisku Nowej Sztuki wyraźny osad goryczy. Braun w liście do Władysława Broniewskiego pisał wręcz o „brutalnym odrzuceniu współpracy poetów przez przywódców kulturalnych proletariatu”, a zaraz potem dodawał: „Jak ciasne musi być korytko, w które pragną wtłoczyć powszechne życie umysłowe, o ile najmniejsza nawet strofa nie może się w nim zmieścić! Ależ oni i cały proletariat nie mają z nami nic wspólnego!”¹³.

Był to impuls, który pchnął poezję Brauna na nową drogę. Nić zaangażowania politycznego została zerwana, a wraz z nią poczęły wyparowywać obrazy rewolucyjne, odsłaniając pejzaż o innym charakterze. Transformację taką zapowiadały zresztą wiersze wydane na początku 1924 roku, na przykład opublikowane w pierwszym numerze „Almanachu Nowej Sztuki” *Ptaki wojny*, gdzie motyw bombardowania powracał w akompaniamencie stylistyki ekspresjonistycznej. Dochodziła ona do głosu w opisie oglądanego z góry miasta, które przypominało widziane oczyma ówczesnych krytyków modernizacji *megalopolis*, gdzie dehumanizacja szła w parze ze wszechobecnym chaosem:

W dole, w uliczek matni krętej
Tłoczy się tłum jak zwierz ściśnięty,
Między domami w trotuarach
Cizba mrużąca, czarno-szara,
Miliardogłowa ośmiornica
Mątwą pełznąca po ulicach!¹⁴

¹² M. Braun, *Moje osobiste zdanie o poezji*, „Nowa Kultura” 1924, nr 9.

¹³ Tegoż, *List do W. Broniewskiego* (12.02.1924), [w:] *Od bliskich i dalekich*, dz. cyt., s. 115.

¹⁴ Tegoż, *Ptaki wojny*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1.

Animalizacji człowieka towarzyszyła strategia o wektorze przeciwnym – animalizacja jego wytworów, czyli najnowszych zdobyczy techniki:

A nad polami, nad lasami,
Gdy zachód w ogniach słońce łamie
I przepoławia miedź stopioną
Soczystą tłustą i czerwoną,
Przelata stado niespokojne
Krzykliwych czarnych ptaków wojny!
(...)
Już lecą, lecą, już trzepocą,
Przyfruną, runą jeszcze nocą,
I rozkrzyczane, rozplakane,
Rozdziobią naszą słodką ranę
Kruki i wrony, nietoperze,
Grabarze ciemni, źli żołnierze,
Zgłodniałe ptactwo, wściekle wojsko
Nad Europą i nad Polską!¹⁵

Dehumanizacja człowieka i ożywienie maszyn pozostawały w ścisłym związku, który w tym czasie najbardziej wyrazistą wykładnię otrzymał w dyskursie ekspresjonistycznym. Patronowały mu daleko posunięte obawy co do konsekwencji dalszego rozwoju cywilizacji i techniki, które ogniskowały się w wizjach przedstawiających różne warianty sytuacji, gdy wytwory rąk i myśli człowieka zwracały się przeciw niemu. Tak właśnie było w *Ptakach wojny*, gdzie w apokaliptycznych dekoracjach („zachód w ogniach słońce łamie / I przepoławia miedź stopioną”) dopełniała się zapowiedź zniszczenia:

Okrutna zemsta! Bicz karzący!
Sawanarola fruwać!...
Który śród murów chmur oparem
Grąży nas w mare tenebrarum¹⁶.

Bombardowanie przeistaczało się w Dzień Sądu¹⁷. W katastroficznej logice podmiotu zagłada cywilizacji miała być karą za jej degenerację, co

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ W podobnym tonie wypowiadał się podmiot wiersza *Krzyk ostateczny*, zwracając się do Boga: „Niech iskra twoja przebłykiem / Wywróci miasta olbrzymie, / Bijąc piorunów pociskiem / I grążąc w niszczącym dymie! // Niech wali twój grzmot za grzmotem / W piekło potwornych ścieków! / Uderzaj jak w bęben młotem, / W piramidę czterdziestu wieków! // I gniewu swojego

wyraźnie sugerowało zarówno przywołanie postaci Savonaroli, jak i nawiązujące do religijnej retoryki określenie „bicz karzący”. Antymilitarystyczna postawa Brauna sytuowała ten wiersz na antypodach futurystycznej fascynacji wojną nowoczesną, jaka dochodziła do głosu choćby w wierszu Filippa Tommasa Marinettiego *Bombardowanie* (1914), który w przekładzie Jalu Kurka opublikowany został na łamach szóstego numeru „Zwrotnicy”. Rozbieżność wynikała przede wszystkim z zupełnie innego stosunku do techniki, która w wierszach Brauna często identyfikowana była z narzędziem zniszczenia, jak na przykład w wierszu *Krzyk ostateczny*:

W laboratoriach nocami
Doktorzy, odziani w fartuchy
Wymyślają najgorszy dynamit
I robią próbne wybuchy¹⁸.

Wizje takie stawiały twórczość Brauna w sytuacji paradoksalnej: reprezentant środowiska Nowej Sztuki, zasłuchanego w nowoczesną opowieść o postępie, posługiwał się retoryką antymodernistyczną, czerpiąc przy tym obficie z biblijnych i religijnych kodów obrazowania. Do pewnego stopnia uzasadniało taki stan rzeczy polityczne zaangażowanie poety, który rzucał żarliwe oskarżenia pod adresem niesprawiedliwego systemu społecznego, nie troszcząc się o logiczną i ideologiczną spójność swojego stanowiska. Lecz kiedy drogi jego i „Nowej Kultury” raptownie się rozeszły, antycywilizacyjny i antytechnicystyczny impuls został zwielokrotniony przez katastroficzne wizje, z których wyłaniała się zapowiedź apokalipsy. Jej nadejście przyspieszali pracujący w laboratoriach „doktorzy odziani w fartuchy”, a więc postacie, które optymistyczna wizja nowoczesności sytuowała w centrum snutej przez siebie mitologii. Krytyczny stosunek, jaki miał do nich podmiot wiersza *Krzyk ostateczny*, wyraźnie wybrzmiewał w niezbyt wyrafinowanym artystycznie – ale być może właśnie dzięki temu sugestywnym – epitecie „najgorszy dynamit”, gdzie przymiotnik w stopniu najwyższym miał za zadanie obnażyć rzeczywiste intencje domniemyanych architektów postępu. W ujęciu Brauna przeistaczali się oni

nie szczędź! I z nami uczyni to samo, / Coś zrobił podziemnym dreszczem / Z Tokio i Jokohamą!
// Wypal jak, wrzody zgniłe, / Państwa nabrzmiałe pychą – / Przecież poszło z prochem i pyłem
/ Przed trąbą twoją Jerycho! // Strzaskaj drapacze New-Yorków, / Zburz aparaty, armaty, / Pomie-
szaj w duszącym worku, / Jak cegły, skruszone światy!” M. Braun, *Krzyk ostateczny*, „Skamander”
1924, nr 34–36 [przedr. w: tegoż, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 74–75].

¹⁸ Tamże.

bowiem w spiskowców niestrudzenie próbujących stworzyć śmiertelnością broń. Tak kategoryczny osąd nie oznaczał bynajmniej, że poeta szedł pod prąd epoki i kwestionował jej hasła założycielskie, bowiem dzielił wraz z nią optymistyczne przekonanie o nieograniczonych możliwościach ducha ludzkiego oraz o twórczym geniuszu człowieka. Współistnienie tak odległych od siebie impulsów wydawało się nieodwołalnie zmierzać do sytuacji patowej, lecz Braunowi udało się znaleźć z niej wyjście. Prowadziło ono przez furtkę utopii.

Rzemiosła. Utopia pracy

Poezja Brauna wchodziła na kurs kolizyjny z mitami nowoczesności, lecz nie negowała ich całkowicie. Niczym w kalejdoskopie przewijały się w niej odmalowane w ciemnych barwach rekwizyty epoki: złowieszcze wizje sunących po niebie samolotów, śmiertelne maszyny, naukowcy wynajdujący coraz skuteczniejsze sposoby zabijania, zdehumanizowane i pogrążone w chaosie metropolie. Krytycyzm ten był wyrazisty, ale nie totalny, ponieważ obejmował głównie elementy sprzęgnięte z rozwojem cywilizacyjnym i technologicznym, na którym ufundowana była optymistyczna wizja nowoczesności. To właśnie one budziły największy opór poety, który skłonny był przedstawiać je w sposób zbliżony do estetyki ekspresjonistycznej, a więc jako otoczone złowrogą i dehumanizującą aurą. Ale jednocześnie nie kwestionował wagi tego, co powołało je do życia – twórczego ducha ludzkiego, który urastał w jego wierszach do rangi globalnej siły władającej mocą przekształcania świata.

Dystans do techniki oraz apoteoza ludzkiego czynu – te dwa impulsy legły u podstaw cyklu wierszy *Rzemiosła*¹⁹, który użyczył tytułu debiutanckiemu tomowi Brauna. Zajmował on miejsce na mapie Nowej Sztuki przede wszystkim ze względu na fakt, że większość poetów nowatorów skupiała swoją uwagę głównie na tym, co wkraczało do sfery życia społecznego wraz z nadejściem nowoczesności. Pociągały ich nowe formy komunikacji, transportu, architektury, czyli wszystko to, w czym można było wychwycić – przywołajmy popularną wówczas metaforę – tętno

¹⁹ Wiersze z cyklu *Rzemiosła* (z wyjątkiem *Lasu*, *Gospodarstwa* oraz *Prometeja pracy*) opublikowane zostały na łamach „Skamandra” (1925, nr 28).

nowoczesności. Kołem napędowym tych zmian był przemysł, który powszechnie uznawano za zwiastun nowych sposobów produkcji, mających nieodwracalnie przeobrazić przestrzeń oraz formy życia społecznego. W takim duchu wypowiadał się na przykład architekt Szymon Syrkus, który na łamach „Praesens” pisał o przemyśle budowlanym. Warto przytoczyć ten fragment *in extenso*, ponieważ zawiera charakterystyczny dla całej Nowej Sztuki styl argumentacji, w której pierwszorzędą rolę odgrywało powoływanie się na przemiany dokonujące się pod dyktando „Ducha Nowych Czasów”:

Przemysł ten musi rozwinąć się i u nas wobec niezaprzecznego parcia ku jak najdalej idącemu ogólnemu uprzemysłowieniu. Wraz z przyrostem ludności rośnie automatycznie ilość rąk roboczych i rosną potrzeby. Ale jednocześnie demokratyzacja idzie naprzód wielkimi krokami, z nią zaś ujednolajnienie wymagań kulturalnych. Wymagania wzrastają, a dla zaspokojenia ich nikt nie chce poświęcać zbyt wiele czasu, energii i wysiłku mięśniowego. Zaspakajanie potrzeb fizyczną pracą, mięśniowe przewyciężanie bierności materii coraz bardziej należy do przeszłości. Rzemiosło musi zmrzeć, skoro praca wynalazcza, skoro standaryzacja przemysłu fabrycznego może dać maximum dogodności przy zużyciu minimum czasu i minimum wysiłku mięśniowego, a jednocześnie zatrudnić wciąż narastające masy ludności. Jedynie celowa jest masowa produkcja analogicznych przedmiotów dla milionów konsumentów, z których każdy zużywa w ciągu swego życia pewną ilość takich samych przedmiotów. Są one obliczone na pewien czas, po upływie którego powinny być zastąpione przez nowe, lepsze, dostosowane do innych już wymagań. Masowo fabrykowane produkty są przy tym tak tanie, że często bardziej opłaca się kupić cały nowy, niż naprawiać część starego²⁰.

„Rzemiosło musi zmrzeć”, pisał Syrkus, wychodząc z założenia, że jedyną odpowiedzią na potrzeby współczesności może być jedynie przemysł fabryczny, z jego standaryzacją, masowością i powszechną dostępnością. W takiej perspektywie tytułowy cykl z debiutanckiego tomu Brauna mógł się wydawać zwrócony ku formom produkcji, które nieubłagana fala zmian miała zetrzeć z powierzchni ziemi i zastąpić o wiele bardziej efektywnymi odpowiednikami. Warto przy tym uwzględnić fakt, że wypowiedź Syrkusa odzwierciedlała – zwłaszcza w polskich realiach – postulowany, a nie faktyczny stan rzeczy, ponieważ w pierwszych latach niepodległości polski przemysł był daleki od sprostania tego rodzaju wymaganiom, a branża rzemieślnicza wciąż miała się dobrze. Według badaczy jej dziejów w 1921

²⁰ Sz. Syrkus, *Preliminarz architektury*, „Praesens. Kwartalnik modernistów” 1926, nr 1.

roku liczba warsztatów rzemieślniczych dorównywała tej sprzed wojny. Była to jednak równowaga chwiejna, bo wkrótce sytuacja miała ulec diametralnej zmianie.

W ujęciu Brauna warsztat rzemieślnika był swoistą enklawą w świecie, w którym zaczynał niepodzielnie rządzić przemysł. Właśnie enklawą, a nie skansenem; stanowił bowiem przestrzeń, gdzie rozgrywał się spektakl, któremu podmiot przypatrywał się z urzeczeniem wykraczającym poza podziw dla manualnej i technicznej sprawności obserwowanych bohaterów kolejnych wierszy. Opisując pracę szewca, krawca, malarza, zegarmistrza, stolarza, kowala i piekarza, nie skupiał się na precyzyjnym notowaniu poszczególnych czynności, które dochodziło na przykład do głosu w starszej o nieco ponad dziesięć lat książce Juliusza Kadena-Bandrowskiego *Zawody*. Wynikało to w znacznej mierze z faktu, że ta wydana w 1911 roku publikacja wpisywała się poniekąd w ramy „egzotyizmu społecznego”, którego bujny rozkwit miał nastąpić w literaturze międzywojennej, coraz bardziej zainteresowanej życiem niższych warstw i marginesów społecznych. Oscylujący między naturalizmem a oniryzmem Kaden skupiał się na specyfice pracy danego zawodu, jak to miało miejsce w *Szewcu*, gdzie drobiazgowy opis poszczególnych etapów pracy rzemieślnika wykonującego tytułowy zawód zakreślał horyzont tematyczny noweli. Zupełnie inaczej natomiast wyglądał *Szawc* z cyklu wierszy Brauna, gdzie nad częścią opisową nadbudowana została warstwa metapoetycka:

Dziurawiąc zresztą szydłem wytartą podeszew,
Wiesz chyba, dokąd zawsze zamyślony spieszę

Czy tłukąc butem bruki po zdeptanej drodze,
Do jej bramy ukradkiem i szybko przechodzę,

Czy też, idąc po mieście, pod wiatr, jak pijany,
Składałam wiersze, wzrokiem cienie zdzierając ze ściany?

Wiesz wszystko, siedząc na drewnianym stołku,
Jak gdybyś przy robocie igłę świata połknął²¹.

Zamykająca przytoczony fragment puenta ujawniała nadrzędną strategię artystyczną autora, która polegała na tworzeniu nakładających się na siebie paraleli: między pracą poety a pracą rzemieślnika oraz między

²¹ M. Braun, *Szewc*, [w:] tegoż, *Rzemiosła*, F. Hoesick, Warszawa 1926, s. 11–12.

harmonią pracy a porządkiem uniwersalnym. Wytworzyły one płaszczyznę, na jakiej poczęła się kształtować poezja pracy, której przyświecały założenia sformułowane w tytułowym wierszu cyklu:

Pochwalam żmudną pracę wszelkiego rzemiosła,
Dłonie twarde jak ręce żeglarzy od wiosła,

Nożyce, szydło, pędzel, obcęgi i piłę,
Dojrzałą sztukę palców, z której twórczą siłę

Czerpie każdy schylony nad światem warsztatów
Podobnych do skrytego gdzieś warsztatu światów.

Prędkie, żywe narzędzia spadające krzywo
Rzucają się w rozpędzie na bestię nieżywą,

Krają, sieką, zszywają, łamią, żują, toczą,
Aż wyjdzie to, co dziwny plan od dawna począł,

Wyokragli się z palców, wykszałci, wypławi,
Jak muszla wylupana w zastygniętej lawie.

Na nowe tory, muzo, twój dyszel wykręcę!
Śpiewać mi będziesz kształty tworzone przez ręce,

Pracę palców i myśli wcielenia tysiączne,
Jej walki, jej zwycięstwa, klęski nieodłączne –

Te słowa bowiem, walcząc, tak samo ci kreślę,
Ja – sam czeladnik pierwszy w twym świętym rzemieśle²².

Apoteoza „żmudnej pracy wszelkiego rzemiosła” polegała przede wszystkim na opiewaniu walki człowieka z materią. Była to konfrontacja z „bestią” nieżywą, która miała zostać podporządkowana i ujarzmiona przez „twórczą siłę” stanowiącą przewodni motyw wiersza, a poniekąd również i całego tomu. Wyraźnie sugerowały to dwa ciągi enumeracji ze strof drugiej, piątej i szóstej, gdzie na plan pierwszy – odpowiednio – wysunięto narzędzia („nożyce, szydło, pędzel, obcęgi i piłę”), wykonywane czynności („krają, sieką, zszywają, łamią, żują, toczą”) oraz ostateczny rezultat pracy („wyokragli się z palców, wykszałci, wypławi”). Brakowało natomiast wykonawcy czynności, który został tutaj odsunięty na dalszy plan,

²² Tegoż, *Rzemiosła*, [w:] tegoż, *Rzemiosła*, dz. cyt., s. 9–10.

w centrum tekstu bowiem znajdował się formułujący swe poetyckie *credo* podmiot, który w manifestacyjny sposób zestawiał poezję ze służącym do pracy wozem, kładąc jednocześnie znak równości między wykonywanym przez siebie zawodem a pracą fizyczną.

„Poeta-czeladnik” był bliskim krewnym poety, który „twardym słowem pracuje”²³, czyli podmiotu wczesnych wierszy Przybosia. Powinowactwo to zbudowano przede wszystkim na zbliżonym stosunku do pracy, w obu przypadkach opiewanej i wynoszonej do rangi uniwersalnej siły przekształcającej oblicze świata. Zarówno w *Rzemiosłach*, jak i w opublikowanych mniej więcej w tym samym czasie tomach *Śruby* (1925) i *Oburącz* (1926) na plan pierwszy wysuwała się jej apoteoza, choć w każdym przypadku dokonywała się w zupełnie odmiennej scenerii. U Przybosia dominowała przede wszystkim perspektywa ogólna; twórcza energia i biorący z niej początek ruch przenikały całe uniwersum, w którym centralne miejsce zajmowały wytwory techniki. Brakowało ich natomiast u Brauna, który – czego trudno nie zauważyć – siedł nieco pod prąd, bowiem nad nowoczesny z ducha przemysł przedkładał warsztat rzemieślniczy. Było to miejsce, gdzie praca nie uległa jeszcze mechanizacji, a więc procesowi, którego efekty opisywał zazwyczaj w krytyczny, ciężący ku pesymistycznej grotesce sposób. Zamiast zdehumanizowanej maszyny kluczową rolę wciąż jeszcze odgrywał tam człowiek, i to właśnie w tytułowym cyklu tomu sugerował Braun.

Był to jednak obraz zakorzeniony w myśleniu utopijnym. Nie tylko dlatego, że poeta odwracał się od skażonej wieloma mankamentami współczesności, zachowując manifestacyjny dystans do procesu industrializacji oraz przeciwstawiając jej obraz o wyraźnie sielankowych akcentach. Uprzemysłowienie w tym czasie krytkowane było zresztą nie tylko przez dyskursy, w których dominowały pierwiastki konserwatywne i tradycjonalistyczne, z pewnym dystansem traktowano je również w twórczości fantastycznonaukowej. Na przykład w historiozoficznych wizjach Herberta G. Wellsa było ono tylko krótkim etapem w dziejach rozwoju ludzkości, która szybko wytworzyła nowe, daleko doskonalsze, sposoby produkcji.

Utopijność wizji Brauna wynikała nie tyle z osadzenia pracy w wyidealizowanych dekoracjach, ile z wyabstrahowania jej z gęstej sieci współzależności, w jakich powinna być postrzegana. Wraz z ich unieważnieniem

²³ J. Przyboś, *O elektryfikacji*, [w:] tegoż, *Oburącz*, Zwrotnica, Kraków 1926.

przez poetę przeistoczyły się w oderwany od „tu i teraz” proces abstrakcyjny, stając się przez to wartością samą w sobie. W podobny sposób skonstruowane były zresztą analogiczne obrazy we wczesnej poezji Przybosia, która prezentowała rozpisaną na wiele wierszy epopeję postępu, mierzonego skalą utopijnych wizji, a nie rzeczywistych potrzeb²⁴.

Wiersze z cyklu *Rzemiosła* tylko na pozór ograniczały się do czterech ścian rzemieślniczych pracowni. Owa mikroskala była złudna, ponieważ niejako nad nią nadbudowana została perspektywa o wiele szersza, ujawniająca się w dystychu o „twórczej sile”, którą „czerpie każdy schylony nad światem warsztatów / Podobnych do skrytego gdzieś warsztatu światów”. Zarysowywała ona perspektywę uniwersalną, ocierającą się wręcz o metafizykę; szewc, tytułowa postać wiersza, „wie wszystko (...) jakby igłę świata połknął”²⁵, w *Kowalu* mowa o „niestrudzonym kształtowaniu świata w powszechnej kuźni”²⁶, a tytułowy bohater *Krawca* „wysypuje popiołu kilka śmiesznych garstek / Na tłoczący się wszechświat – mały, jak naparstek”²⁷. Niekiedy zresztą owe religijne aluzje wyrażane były wprost, jak choćby w pytaniu z *Malarza*: „Czy nie czujesz, wywodząc freski, arabski / Że tak samo ktoś zdobił ogni sklep niebieski?”²⁸, lub w *Stolarzu*: „I wiele innych cudów mogą zdziałać cieśle: / Syn Człowieczy i w takim pracował rzemieśle”²⁹.

Uwzniesienie pracy było równoznaczne z apoteozą czynu. Poezja Brauna nie zadowalała się mikroskalą warsztatu, lecz wpisywała „tu i teraz” w perspektywę ogólną, która sankcjonowała i nadawała wyższy sens rzemieślniczemu wysiłkowi. Widać to wyraźnie w ramowej kompozycji cyklu, który otwierały i zamykały – odpowiednio – wiersze *Gospodarstwo* i *Las*. Pierwszy z nich był hymnem na cześć twórczej mocy przekształcania świata:

Rąbiąc las, kiedy dzwonią o pnie ostrze siekier
I trzaskają gałęzie, i grzmot echem dudni,
Już widzą dom zielony, przed domem pasiekę,
Stodołę pełną ziarna i żuraw przy studni.

²⁴ Zob. J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 13–37; E. Balcerzan, *Wstęp*, [w:] J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wyb. E. Balcerzan, A. Legeżyńska, oprac. A. Legeżyńska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, s. XII–XXII.

²⁵ M. Braun, *Szewc*, [w:] tegoż, *Rzemiosła*, dz. cyt., s. 12.

²⁶ Tegoż, *Kowal*, [w:] tamże, s. 22.

²⁷ Tegoż, *Krawiec*, [w:] tamże, s. 14.

²⁸ Tegoż, *Malarz*, [w:] tamże, s. 15.

²⁹ Tegoż, *Stolarz*, [w:] tamże, s. 20.

Gdy spoconym południem szpadle w piach uderzą,
Uklepią gęsty nasyp, wbiją w ziemię drągi –
Już kipi mocna radość, już widzą, już wierzą,
Bez kresu lecą szyny i gwizdzą pociągi!

Jeszcze myśl łaknie myśli i jak ptak się zrywa,
Jeszcze trwożna i cicha – jako błysk zarania,
Ale serce już pewne i myśl niecierpliwa,
I tęsknota ogromna, która świat wyłania³⁰.

W takiej perspektywie centralnym tematem poezji Brauna było nie tylko „wyłanianie świata”, ale również „tęsknota ogromna”, która stanowiła impuls do podjęcia twórczego dzieła. Bohaterowie wiersza patrzyli na rzeczywistość przez pryzmat przedsięwziętych planów, traktowali cały świat jako tytułowe „gospodarstwo”, usiłując zaprowadzić w nim własny porządek. Wykazywali pod tym względem zaskakującą zbieżność z opiewanymi w literaturze nowoczesnej ludźmi czynu, zdobywcami, naukowcami i wynalazcami, których poczynania stanowiły motor postępu ludzkości. Wiersze Brauna dzieliły wraz z nimi marzenie o niepodzielnej dominacji nad naturą, które w rodzimej literaturze chyba najwyraźniej wybrzmiało w opublikowanym na łamach „Zwrotnicy” artykule Przybosa *Człowiek nad przyrodą* („Zwrotnica” 1926, nr 9), jak również w nawołującej do uporządkowania polskiego systemu rzecznej powieści *Woda wyżej* autorstwa Kurka.

W *Gospodarstwie* znaczenie słów „widzą” i „wierzą” zbiegało się w przyszłości. To właśnie owa wiara w zdobywczego ducha nowoczesności sprawiała, że rzeczywistość była mierzona skalą gigantycznych, rzuconych w przyszłość wizji, w których cały świat stawał się warsztatem, natura – tworzywem, twórcza zaś myśl – narzędziem. Kolejne rozdziały powstającego w ten sposób epickiego spektaklu odsłaniał ostatni wiersz cyklu, zatytułowany *Las*:

Na tym miejscu, gdzie czarne rozsiadło się miasto,
Gdzie rosną gęste domy i grzmią trotuary,
Niedawno szumiał jeszcze ciemny las iglasty,
I przeżyły się drzewom żywiczne konary. (...)

Tu, pośród wrzasku maszyn i niezmilkiej wrzawy,
Tłum wrzący się przelewa jak czarna oliwa,

³⁰ Tegoż, *Gospodarstwo*, [w:] tamże, s. 7–8.

A niedawno step szumił i milczały stawy,
Jak cisza wniebogłosy, cisza świergotliwa. (...)

Gdy – z trzaskiem nadciągnęli na skrzypiących wozach,
Przy ogniskach z kamienia ciężkie wzniesli domy,
Toporami w las wieczny biła wieczna zgroza,
Że tylko w górze został księżyc nieruchomy³¹.

Osią utworu był koncept oparty na zestawieniu lasu i miejskiej dżungli. Ze zderzenia różnych planów czasowych wyłaniała się wizja, która niczym w filmowym skrócie przedstawiała kolejne etapy podboju przestrzeni, począwszy od obrazu dziewiczej puszczy przez przybycie pierwszych osadników aż do wzniesienia współczesnego miasta. Klamrą spinającą wszystkie napotkane plany była nowoczesna idea postępu, która kazała patrzeć ówczesnym entuzjastom nowoczesności na dzieje świata, jak na *Bildungsroman*. Właśnie taka perspektywa wyznaczała horyzont refleksji Brauna, który na przeszłość patrzył przez pryzmat zdobyczy teraźniejszości.

Łącznikiem między „kiedyś” a „teraz” był czyn. To właśnie jego apoteozę stanowił wiersz *Las* wywiedziony z przesłanek bliskich tym, jakie patronowały ówczesnym konstruktywistom pojmującym rozwój cywilizacyjny jako wprowadzanie porządku w chaotyczny żywioł natury. Patronująca owemu czynowi mitologia układała się jednak w konstelację odmienną od tej, jaka wyłaniała się ze wczesnych wierszy Przybosa, gdzie dominowały nie tylko Gromada i Państwo³², lecz także atrybuty nowoczesnej techniki, a więc akcesoria, których w wierszach Brauna zdecydowanie brakowało. Ich nieobecność przekładała się na inne rozłożenie akcentów w kształtowaniu pejzażu nowoczesności, która pozbawiona została pojazdów, maszyn oraz wszelkiego rodzaju mechanizmów, a więc wszystkiego, co przykuwało najwięcej uwagi entuzjastów przemian cywilizacyjnych. Optymizm Brauna płynął z innego źródła.

Jeśli podmiot wierszy Przybosa był „Tyrteuszem twardego trudu Gromady”³³, to podmiot Brauna – *Prometejem pracy*. Był to tytuł programowego wiersza, w którym najpełniej wybrzmiały założenia przyświecające „poezji pracy”, jaką z różną konsekwencją uprawiał w kolejnych tomach. Odwołanie do mitologicznej postaci wydaje się w tym kontekście znamienne, bo przecież w poprzednim stuleciu szczególnie ceniona była

³¹ Tegoż, *Las*, [w:] tamże, s. 29–30.

³² J. Kwiatkowski, *Świat poetycki...*, dz. cyt., s. 45.

³³ Tamże.

przez romantyków, którzy skłonni byli upatrywać w niej uniwersalnej figury buntu. Tymczasem dla Brauna ważniejsze wydawało się inne oblicze tytana, a mianowicie stwórcy i dobroczyńcy wydzwigającego ludzkość z nędzy i darującego jej potęgę, o jakiej nie mogła nawet marzyć. To właśnie on stawał się patronem zakrojonego na gigantyczną skalę przedsięwzięcia przebudowy całego globu, które opisane zostało z użyciem charakterystycznych dla nowoczesnego imaginarium kategorii akumulacji i wzrostu³⁴. W największym natężeniu pojawiły się one na początku wiersza, gdzie dominowała metafora agrarna, stanowiąca w ujęciu Brauna swoisty archetyp ujarzmiania natury przez człowieka. Sprawilo to, że obrazy orki, siewu i żniw nie miały w sobie przy tym nic z sielanki, zostały bowiem zilustrowane jako wydzieranie przyrodzie jej darów, co było jedynie początkiem zakrojonego na gigantyczną skalę planu, który – niczym epos – opisano trzynastozgłoskowcem:

Tyle jeszcze pracy, którą spełnić muszę!
Dnie dojrzałe są ciężkie jak brzemienne grusze,
Noce, próżne wytchnienia, myśl kurczą i męczą –
Ten łuk napięty w mózgu niedorzeczną tęczą,
Dwie dłonie, jak dwa gromy biegnące przez puszcze,
Na warsztat, na fortepian mej pracy opuszczę,
Dziesięć palców rozpędzę – miliard kół ożywię,
Wprężniętych w pracę myślą o jednym tworzywie³⁵.

Tytaniczna praca była mierzona globalnymi wizjami. A jednocześnie w słowach podmiotu urastała do rangi dzieła sztuki, co wyraźnie sugerował epitet „fortepian pracy”, w którym kumulował się ciąg skojarzeń: praca – harmonia – sztuka. Dzięki nim z wiersza wyłaniała się nowoczesna z ducha opowieść o triumfalnym pochodzie ludzkości, która przekraczała wszystkie leżące na jej drodze bariery:

Muszę domy wystawiać, muszę piętra dźwigać,
Drogi kroić po kraju, w pracy gwiazdy ściągać,
Korę ziemi świdrować, dobrać się do jądra,
W mózg ziemi świdrów kręte wkląć do głębi żądlą,
Wyrwać węgiel i pompy wprząc do pracy wiernie,
By naftę ssały w ziemi – w olbrzymiej cysternie,
Siarke, ołów, cynk, srebro, miedź, platynę, złoto,

³⁴ Por. Ch. Taylor, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, tłum. A. Puczejda, K. Szymaniak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2010, s. 235–236.

³⁵ M. Braun, *Prometej pracy*, [w:] tegoż, *Rzemiosła*, dz. cyt., s. 26.

Jakże ciężkie pokłady twardych zwałów gniotą!
Sturęką tysiącpalcą mam do środka dotrzeć,
Wór skarbów z garbów góry wydostać samotrzeć³⁶.

Futurystyczny mit podboju przestrzeni zyskiwał nowe wcielenie. Zdobyczy i śmiały czyn został wprzęgnięty w ramy celowego, utylitarne go przedsięwzięcia, które – niesione logiką wielkiej wizji – stopniowo nabierało gigantycznych rozmiarów. Atrybuty nowoczesnej cywilizacji zajmowały w tym obrazie stosunkowo niewiele miejsca; była tu co prawda mowa o wielopiętrowych domach i przecinających kraj drogach, lecz na pierwszy plan wysuwały się inne elementy. Relacja człowiek–ziemia zyskiwała bowiem zupełnie inną wykładnię, miejsce agrarnych obrazów z początkowych partii wiersza zajmowała metaforyka o diametralnie odmiennym charakterze. „Świdrowanie kory ziemi”, „dobieranie się” do jej jądra oraz wbijanie w jej mózg „żudeł”, wysysanie nafty, wyrywanie węgla – wszystko to sprawiało, że uprawa ziemi przekształcała się w jej intensywną eksploatację. Miejsce pól zajmowały złoża naturalne, narzędzi rolniczych – olbrzymie pompy, a uprawa roślin zmieniała się w rabunkową niemal eksploatację, w której nowoczesny mit spotykał się nieoczekiwanie z myśleniem magicznym, odsyłającym do ludowych bajek („wór skarbów z garbów góry”). W akompaniamencie ciągu hiperbol („dziesięć palców rozpędzę – miliard kół ożywie”, „sturęka tysiącpalcą”) pochwała czynu przekraczała cztery ściany rzemieślniczych warsztatów i wkraczała w scenerię, gdzie granice między tym, co prawdopodobne i nieprawdopodobne, ulegały zatarciu, zaś wizją podmiotu zaczynała rządzić logika utopii.

W ten sposób „Prometeusz pracy” wychylał się w przyszłość. Dostrzegał na jej horyzoncie zręby „nowego, wspaniałego świata”, a więc to samo, co wielu ówczesnych pisarzy *science fiction*, prześcigających się w wynajdywaniu coraz bardziej wymyślnych sposobów podboju przestrzeni i eksploatacji globu. „Nad morzem muszę mądre porozkładać stocznie / by mi wielkie rodziły rokrocznie”, planował, a zaraz potem dodawał: „dla samolotów stacje mam wzniesć napowietrzne / aby z nich pod obłoki fruwały bezpiecznie / wieże radio budować, by znad brzegu Wisły / na wszechświat rozpryskiwać można wieści-iskry”³⁷. Zaprojektowany w ten sposób świat stawał się wcieleniem racjonalizmu i utylitaryzmu; stocznie były „mądre”, „napowietrzne stacje” – bezpieczne, a zasięg „wież radio” – nieograniczony.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

Wymaglinowane pomniki myśli ludzkiej podsycali poczucie twórczej wszechmocy, w której podmiot zatracił się tym bardziej, im dłużej spoglądał na niedoskonałą terażniejszość.

Wczesna poezja Brauna rozdarta była między pełnym mankamentów „dzisiaj” a utopijnym „jutrem”. Pierwsze panowało niepodzielnie, zwłaszcza w wierszach o tematyce społeczno-politycznej, ich żarliwość zaś podsycana była przez bliskie „lewicy literackiej” hasła, które wyparowały z twórczości poety po rozejściu się jej dróg z „Nową Kulturą”. Wtedy na scenę stopniowo poczęło wkraczać drugie, a pomostem między nimi stało się przekształcenie w pojmowaniu idei pracy, która wcześniej uwikłana była w szereg wpisanych w niesprawiedliwy system społeczny zależności, następnie zaś została całkiem wypreparowana z owej sieci powiązań. Urastała tym samym do abstrakcyjnej, uniwersalnej siły, która znajdowała ujście w czynie pojmowanym na różne sposoby. W cyklu *Rzemiosła* pobrzmiewało marzenie o świecie utopijnym, poza techniką, z kolei w *Prometeju pracy* technikę wprzęgnięto w służbę ludzkości, przedstawiając ją – podobnie jak w tekstach ówczesnych utopistów – w uniwersalne antidotum na wszystkie dręczące świat bolączki. Braun wkraczał w tym momencie na grunt optymizmu cywilizacyjnego, który bezspornie zaznaczył swoją obecność na mapie literatury nowoczesnej zwłaszcza w latach dwudziestych.

„Piszę »klasycznie«”

Rdzeniem tej postawy była apoteoza twórczej myśli ludzkiej. Wyraźnie odzwierciedlała się ona między innymi w wierszu *Flammarion*, gdzie tytułowy bohater – głośny wówczas – urastał do rangi uniwersalnej figury wcielającej odwieczne marzenia człowieka o poznaniu wszechświata. Trudno powiedzieć, w jakim stopniu na powstaniu tego wiersza zaważyła lektura prac Nicolasa Flammariona, które na przełomie XIX i XX stulecia były często przekładane na język polski, w jakim zaś drzeworyt nieznanego autora, będący ilustracją opublikowanej w 1888 roku *L'atmosphère: météorologie populaire*. Przedstawiał on ludzką postać, która sięgała poza arystotelesowską sferę gwiazd stałych, wyciągając rękę w stronę wszechświata. Podobny gest pojawił się na końcu wiersza, w którym opisany został wszechświat:

Globus nieba gwiazdzisty,
Granatowa głąb-góra,
Roziskrzony i mglisty
Chronos chrapie na chmurach.

Uran ciemny już nurem
W drążący eter wkąpany,
Gra na strunach i wtórem
Chór wydzwania peany. (...)

Mars miedziany w czerwieni,
Jak Assyryja waleczny,
Mgłą ceglanych promieni
Wlewa w wodę przedwieczną.

Głębia zimna oddycha,
Echem brzęczy po sferach, –
Ziemię śpiącą i cichą
W nieskończoność zabiera³⁸.

Opisując „oddech zimnej głębi” i echo „brzęczące po sferach”, Braun sięgał po klasyczne formy poetyckie, które w jego twórczości pojawiały się już wcześniej, lecz dopiero w *Rzemiosłach* wybrzmiały w sposób na tyle wyrazisty, że zwróciły uwagę recenzentów. Dostrzegli oni wpływy baroku (twórczość Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, Jana Andrzeja Morsztyna) oraz pseudoklasycyzmu (twórczość Stanisława Trembeckiego, Kajetana Koźmiana)³⁹. Drugi z tych tropów wydaje się interesujący zwłaszcza w kontekście jego apoteozy w teoretycznych rozważaniach Gackiego, a w wymiarze szerszym – w propagowanej przezeń idei nowego klasycyzmu.

Braun reprezentował klasycyzujące skrzydło Nowej Sztuki. Dostrzegali to zresztą inni poeci z tego kręgu, na przykład Anatol Stern na łamach drugiego numeru „Almanachu” określił go mianem „poszukiwacza rewolucyjnego i robotniczego eposu nowoczesnego”⁴⁰, a Stanisław Brucz pisał, że „odświeża on przy pomocy nowych zdobyczy technicznych stare formy wewnętrzne jak oda i sielanka”⁴¹. Akceptacja dla takich poczynań autora *Rzemiosł* pośrednio świadczyła o tym, że ruch Nowej Sztuki zrzeszał różne

³⁸ M. Braun, *Flammarion*, [w:] tegoż, *Rzemiosła*, dz. cyt., s. 58–59.

³⁹ Zob. M. Jastrun, „*Rzemiosła*” Brauna, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 25.

⁴⁰ A. Stern, *O poetach Nowej Sztuki. List do redaktora „Almanachu”*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.

⁴¹ S. Brucz, *Zarys nowej poetyki*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.

osobowości twórcze, co z jednej strony nadawało jej „frontowi” rozmach, z drugiej natomiast pozbawiało wspólnej płaszczyzny programowej, jaką mieli chociażby poeci związani ze „Zwrotnicą”. Brak takich więzów potęgował tendencje odśrodkowe, które przesądziły o jej rozpadzie, jaki nastąpił wkrótce później. U progu 1925 roku w jednym z listów Braun pisał: „(...) dziś jestem w nowym stadium. Nic mnie nie łączy z tzw. nową sztuką. Po »wzory« sięgam gdzie indziej. Piszę »klasycznie«. Nic mnie nie obchodzą zdobycze futuryzmu, obcy jestem wobec poezji rosyjskiej, Majakowski, Jesienin, Apollinaire gdzieś wpadli w próżnię i doszczętnie przepadli dla mnie”⁴². Z ówczesnej perspektywy nic nie zapowiadało końca działalności ruchu Nowej Sztuki, tym bardziej że mniej więcej w tym samym czasie, kiedy Braun pisał te słowa, w jej szeregach pojawiła się nowa postać.

⁴² M. Braun, *List do Władysława Broniewskiego* (6.01.1925), [w:] *Od bliskich i dalekich...*, dz. cyt., s. 144. Na temat dalszej ewolucji twórczości Brauna zob. J. Maciejewski, *Wstęp*, [w:] M. Braun, *Wybór poezji*, wyb. J. Maciejewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 37 i nast.

6. Od „punktu wyjścia” do „bilansu”.

Czesław Bobrowski i „Reflektor”

„Nie popełniamy błędu tych, którzy nas zwalczają, miejmy odwagę rewidować swoje poglądy wobec najdrobniejszych zjawisk artystycznych” – wzywał Czesław Bobrowski w opublikowanym na łamach trzeciego numeru „Reflektora” artykule *Przeciw*. A zaraz potem dodawał: „Sekciarstwo i dogmatyzm są wrogami Nowej Sztuki na równi z bezwyznaniowością i bezprogramowością. Nie przywiązujemy się raz na zawsze do jakiejś formy sztuki”¹. Słowa te były symptomem przewartościowań w obrębie dyskursu Nowej Sztuki, która zyskiwała coraz większą samoświadomość, czego dowodziły publikowane na łamach „Almanachu” teksty Stefana Kordiana Gackiego. W tym samym kontekście sytuowały się również teoretyczne i krytycznoliterackie szkice Bobrowskiego, które ukazywały się w „Reflektorze”. Między oboma czasopismami nawiązała się zresztą w tym czasie współpraca, w której ramach na łamach lubelskiego periodyku ogłaszane były między innymi teksty Stefana Gackiego, Stanisława Brucza, Adama Ważyka i Anatola Sterna, natomiast w „Almanachu” publikował właśnie Bobrowski. Był to znak coraz ściślejszego zawiązywania się, a zarazem poszerzania „frontu Nowej Sztuki”. Towarzyszyła mu refleksja na tematy, jakie do tej pory nie zaprzętały zbyt często uwagi pisarzy nowatorów, których poczynaniom patronowały przede wszystkim impulsy destrukcyjne i subwersyjne. Tymczasem rozważania Bobrowskiego-teoretyka wyraźnie wykraczały poza retorykę „burzy i naporu”, zwracając się w stronę innych zagadnień. Co prawda nie doczekały się one rozwinięcia adekwatnego do ambicji autora, który niedługo potem odszedł od spraw literackich i poświęcił się ekonomii, osiągając zresztą znaczny dorobek w tej dziedzinie. Mimo to jego poglądy estetyczne – widziane z dzisiejszej perspektywy – stanowią interesujący dokument kształtowania się dyskursu Nowej Sztuki, która poczyniała porządkować swoje dotychczasowe zdobycze oraz

¹ Cz. Bobrowski, *Przeciw*, „Reflektor” 1925, nr 3.

wkraczać na nowe obszary refleksji. Był to epizod nierozzerwalnie sprzęgnięty z krótkimi i burzliwymi dziejami lubelskiego „Reflektora”.

Dwa odczyty

Na początku 1925 roku wygłoszone zostały dwa odczyty o nowatorskiej poezji. Pierwszy – *Nowe usta* – został rozłożony na cztery części, zaprezentowane publiczności 17 stycznia, 4 i 23 lutego oraz 15 marca w Krakowie, a jego bohaterem był Tadeusz Peiper, który w swoich wywodach wyłożył podstawy konstruktywistycznej teorii poezji. Drugi – *Nowa Sztuka i grupa „Reflektora”* – odbył się niewiele później, bo 28 marca w Lublinie, a jego autorem był początkujący krytyk literacki – Czesław Bobrowski. Oba referaty niedługo potem również opublikowano, jeden w formie książki, drugi na łamach „Przeglądu Lubelsko-Kresowego”. Choć różniła je objętość i analityczny rozmach, o wiele większy w przypadku Peipera, to mimo wszystko warto je zestawić, bo wyłaniają się z nich dwa odmienne sposoby myślenia o sztuce.

Nowe usta stały się kamieniem milowym w dziejach rodzimej awangardy, doczekały się wielu omówień i komentarzy, tekst Bobrowskiego natomiast popadł w zapomnienie. Tymczasem w świetle prowadzonych tutaj rozważań wydaje się on interesujący choćby dlatego, że zawiera charakterystyczną dla ówczesnej Nowej Sztuki próbę zbilansowania dotychczasowych osiągnięć oraz próbę wytyczenia trajektorii jej dotychczasowego rozwoju. Jej początki liczone były od kilku komplementarnych, choć nie zawsze równoległych w czasie, wydarzeń:

Przewrót w sztuce dokonany został w dwóch krajach jednocześnie. Z jednej strony we Włoszech przez Marinettiego jako futuryzm, a z drugiej we Francji przez Apollinaire’a w poezji, a Picassa i Braque’a w malarstwie jako kubizm oraz przez Tzarę, jako dadaizm. Inne przejściowe lub drugorzędne kierunki jak przede wszystkim krzykliwy, mglisty a bezpłodny ekspresjonizm niemiecki z konieczności pomijam².

Metryka Nowej Sztuki była jednak zdaniem Bobrowskiego o wiele bardziej skomplikowana. Dowodziły tego korzenie futuryzmu, który – wbrew

² Cz. Bobrowski, *Nowa Sztuka i grupa „Reflektora”*, „Przegląd Lubelsko-Kresowy” 1925, nr 8.

jednomyślnym deklaracjom jego reprezentantów – nie sprowadzał się jedynie do bezpardonowego szturmu na tradycję, lecz pod pewnymi względami był także jej kontynuacją. Z jednej strony stanowił bowiem „reakcję na sztukę poprzedniej, dekadencjonalnej i przeestetyzowanej epoki symbolizmu”, z drugiej natomiast – „najdalszą konsekwencję tendencji realistycznej XIX wieku”, której rezultatem był zwrot w stronę „codziennych zdarzeń i ludzi”³. Mimo sprzecznych tendencji zestawiony przez krytyka bilans futuryzmu był pozytywny, co w dużej mierze wynikało z kierunku, w jakim podążały poszukiwania jego reprezentantów, wytyczone przez

(...) wolne słowa Marinettiego, który za Bergsonem głosił, że zdanie nie może uchwycić zmienności zjawisk. Wychodząc z tego założenia, Marinetti tworzył całe poematy z luźnych słów, nie związanych zdaniami. Ta koncepcja przyjęła się szczęśliwie: jedną z podstaw współczesnej techniki poetyckiej jest możliwość rozluźniania, a nawet burzenia prawidłowej budowy zdaniowej⁴.

W wywodach Bobrowskiego wyraźnie pobrzmiewał jeden z kluczowych postulatów zawiązującego się wówczas estetycznego programu Nowej Sztuki. Różnorodne warianty „rozluźniania i burzenia prawidłowej budowy zdaniowej” pojawiały się w praktyce artystycznej Ważyka, Brucza oraz Gackiego, wywody zaś tego ostatniego dały im podbudowę teoretyczną, wstępnie naszkicowaną w artykule *Na drodze do nowego klasycyzmu*.

Nowa Sztuka kontynuowała w tym zakresie poszukiwania futurystów. Ściągnęło to na nią krytyczne słowa Peipera, który w *Nowych ustach* (1925) sprzeciwiał się „wierszom asocjacyjnym” jako „biegnącym posłusznie za tym, co dzieje się realnie na zygzakach skojarzeń, pijanych i kapryśnie tańczących”. W jego mniemaniu teksty takie opierały się na bierności, a nie na „woli twórczej”, a co za tym idzie – troszczyły się o psychologię, a nie o budowę artystyczną. A ponieważ „chciały być rzeką-zwierciadłem płynącej duszy”, w konsekwencji stawały się „zbiorem, a nie doborem”⁵.

Peiper nazwał efekty tych tendencji „łobuzowaniem zdaniem”. Był to dla niego kardynalny grzech nowatorskiej poezji, który niewiele wcześniej, bo pod koniec 1923 roku, piętnował w artykule poświęconym futuryzmowi („Zwrotnica” 1923, nr 6). Wypowiadał się tam z dużą dozą krytycyzmu na temat haseł wzywających do burzenia składni oraz logiki, twierdząc, że bez

³ Tamże.

⁴ Tamże.

⁵ T. Peiper, *Nowe usta. Odczyt o poezji*, [w:] tegoż, *Tędy. Nowe usta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 346–347.

tej pierwszej „możemy co najwyżej sporządzić inwentarz świata, ale nigdy nie zdołamy oddać jego życia”⁶. Zarzut ten odnosił się do „słów na wolności”, które z kolei Bobrowski był skłonny oceniać pozytywnie, wychodząc z założenia, że podjęte przez Marinettiego w tym zakresie eksperymenty wytyczają kierunek poszukiwań nowatorskiej poezji.

Stosunek do futuryzmu przekładał się na ocenę jej dotychczasowych osiągnięć. Warto bowiem podkreślić, że w ujęciu Bobrowskiego (i inaczej niż dla zwrotniczán) reprezentanci tego kierunku nie byli jedynie „burzycielami”, którzy torowali drogę dla idących za nimi „budowniczych”. W podobny sposób krytyk oceniał zresztą zdobycze dadaizmu, twierdząc, że kierunkowi temu sztuka współczesna zawdzięcza „zerwanie rozsądku popularnego”, podważenie zasady logiki oraz wprowadzenie postulatu nieograniczonej swobody. Aprobata dla takich tendencji w obrębie literatury była charakterystyczna dla całej ówczesnej Nowej Sztuki, która stawiała przed sobą cele zdecydowanie odmienne od tych, jakie przyświecały konstruktywizmowi. Poświadczają to wywody Bobrowskiego na temat zainspirowanej zdobyczami malarstwa „poezji kubistycznej”, która

(...) dokonała szeregu odkryć w dziedzinie techniki artystycznej, najważniejszym z nich jest niesłyszany rozwój metafory budowanej z nowego, niezbanalizowanego materiału i opieranej na skojarzeniach jak najdalszych, jak najluźniejszych. W dziedzinie konstrukcyjności wiersza podkreślić należy przejście od rozwiewności i „przepływania” w wierszach symbolistów do budowy z zamkniętych, skończonych części. Inną ważną podstawą współczesnej techniki poetyckiej jest postulat ekonomii⁷.

Dyskurs Nowej Sztuki ufundowany był na oddalonych od siebie, a niekiedy nawet wykluczających się założeniach. Bobrowski z jednej strony mówił o wyraźnie zaznaczającej się tendencji do rozluźniania wypowiedzi, z drugiej natomiast przywoływał postulat ekonomii i ścisłej budowy utworu. Jeszcze większe różnice dochodziły do głosu w binarnych opozycjach wyznaczających jego zdaniem horyzont poszukiwań ówczesnej poezji eksperymentalnej: intelektualizm i formalizm – alogiczność oraz „wyzyskanie podświadomości”, „mocne oparcie na gruncie rzeczywistości” – antyrealizm. „Najlepszym może określeniem ogólnej tendencji Nowej Sztuki”, puentował swe rozważania Bobrowski, „jest »nadrealizm«, termin wynaleziony przez Apollinaire’a: budowanie z konkretnych, pozytywnych

⁶ Tegoż, *Futuryzm (analiza i krytyka)*, „Zwrotnica” 1923, nr 6.

⁷ Cz. Bobrowski, *Nowa Sztuka...*, dz. cyt.

elementów konstrukcji nierealnej”⁸. Mimo terminologicznej nieostrości i nieuchronnych uproszczeń, w jakie wikłały się prowadzone w publicystycznym trybie wywody, przyświecające krytykowi założenia rysowały się dość jasno. Nie zaciemniała ich nawet niezbyt fortunna konkluzja, gdzie znalazł się wprowadzony niewiele wcześniej przez André Bretona termin „surrealizm”, który być może pojawił się nieco na prawach nowinki, lecz mimo wszystko świadczył o dobrej orientacji Bobrowskiego w najnowszych tendencjach dochodzących do głosu w obrębie ówczesnej sztuki⁹. Z dzisiejszej perspektywy, jak się wydaje, brak precyzji terminologicznej ma zresztą o wiele mniejsze znaczenie niż fakt, że pod sztandarem tego terminu krytyk legitymizował tendencje, które znajdowały się poza nawiasem konstruktywistycznego dyskursu o literaturze: podświadomość, irracjonalizm, rozbijanie składni. Była to zatem ta sama wiązka postulatów, jakie w różnych konfiguracjach przewijały się w wypowiedziach Sterna i Gackiego, zaś w teoretycznych wywodach tego ostatniego otrzymała formułę „nowego klasycyzmu”. Zarówno tekst naczelnego „Almanachu”, jak i wywody Bobrowskiego świadczyły również o tym, że Nowa Sztuka osiągnęła etap, w którym bilansuje się dotychczasowe zdobycze i zaczyna się myśleć o własnej genealogii. Co ciekawe, w przypadku lubelskiego czasopisma była to genealogia szczególna, bo obejmująca dwa akty narodzin.

„Reflektor”. Dwa początki

W 1924 roku powstały trzy czasopisma poświęcone Nowej Sztuce. Obok wspomnianego „Almanachu” były to: ukazujący się w Warszawie „Blok. Czasopismo Awangardy Artystycznej” oraz lubelski „Reflektor”¹⁰. Tworzyły one dość spójny „front Nowej Sztuki”, którego wspólnota przypieczętowana została „gościnnymi” publikacjami oraz przychylnymi recenzjami. Patronujące im ambicje wykraczały zresztą daleko poza literaturę i sztuki wizualne,

⁸ Tamże.

⁹ Zwracał na to uwagę Tadeusz Kłak w szkicu *Czesław Bobrowski jako teoretyk filmu i nowej sztuki*, [w:] *Z dziejów myśli filmowej. Rewizje i rewindykacje*, red. E. Zajiček, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 1989, s. 65–66.

¹⁰ Dzieje czasopisma omawia T. Kłak w pracy *Czasopisma awangardy. Część I: 1919–1931*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Polska Akademia Nauk, Wrocław 1978, s. 69–89. Por. także: K. Bielski, *Most nad czasem*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1963; W. Gralewski, *Stalowa tęcza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.

ponieważ na łamach każdego z nich omawiane były zagadnienia z zakresu malarstwa, muzyki, architektury, teatru i filmu. Wszystkie głosiły także konieczność dostosowania sztuki do błyskawicznie zmieniających się czasów współczesnych, operując wiązką charakterystycznych dla ówczesnego dyskursu Nowej Sztuki kategorii: punktem wyjścia, kryzysem, bilansem i syntezą.

Symptomatyczne pod względem charakterystycznego dla Nowej Sztuki ustanawiania nowego początku były zwłaszcza dzieje lubelskiego „Reflektora”, który gest otwarcia ogłosił dwukrotnie. Warto dla porządku dodać, że był on w dużej mierze inicjatywą związanych wcześniej z tamtejszym pismem „Lucifer” (1921–1922) Wacława Gralewskiego i Konrada Bielskiego, którzy zarzucili wyraźnie nawiązujący do młodopolszczyzny tytuł, zastępując go nowym, wpisującym się w krąg skojarzeń z technologicznymi atrybutami nowoczesności. Nowa nazwa nie wszystkim przypadła zresztą do gustu, Karol Husarski w jednym z listów pisał wręcz, że w kazimierskiej „kolonii artystów wywołuje drgawki i wstręt”. Dlatego sugerował wybór innego tytułu spośród kilku zgłoszonych przez siebie propozycji: „Krokiew”, „Wieś”, „Ozimina”, „Wirchy” bądź „Demeter”. Były to jednak utyskiwania, które w żaden sposób nie wpłynęły na politykę redakcji¹¹.

Pierwszy numer „Reflektora” ukazał się w czerwcu 1923 roku i był opatrzony podtytułem „Czasopismo Literacko-Artystyczne”. Jego linię artystyczną określała wstępna nota, ujawniająca charakterystyczne dla ówczesnego życia artystycznego pomieszczenie haseł i rozchwianie stylistyczne. Z jednej strony pobrzmiewały tutaj idee estetyzmu oraz dystansu do ówczesnych kierunków sztuki: „Bez sztandaru z wizerunkiem świętego izmu, bez haseł (te są nam zbędne) rzucanych wspólnie, wolni synowie piękna, wędrujemy przez własne bezdroża”¹², z drugiej – podszyte metafizyką reminiscencje wczesnomodernistyczne oraz ekspresjonistyczne: „Z przeogromnych fal zmienności, wieczyście przepływających przez bezgraniczny ocean ducha ludzkiego, czerpiemy swą siłę i natchnienie twórcze”. Wreszcie – jak by tego było mało – pojawiało się również charakterystyczne dla futurystycznych manifestów wychylenie w przyszłość: „Chcemy życie chwycić na gorącym uczynku, chcemy je w nową, nieznaną formę przelać”. Osiągało ono apogeum w zakończeniu, gdzie manifestacyjnemu przekreśleniu tradycji towarzyszyły prowokacyjne hasła:

¹¹ List Karola Husarskiego do Konrada Bielskiego (7.10.1924), Muzeum Literackie im. Józefa Czechowicza w Lublinie (sygn. MC 142R).

¹² [Nota redakcyjna], „Reflektor” 1923, nr 1.

Archanielskie dzwony grają nam odmienną nutę, niż starym pocziwym wieszczom. Przekreślamy spuściznę duchową Słowackiego.

Zjadaczy chleba bić w mordę, jeśli ich w aniołów przerobić nie można!

Z drogi, Synowie Ziemi, politycy, mężowie stanu, mędrkowie, znachorzy, znawcy sztuki, filantropi!

Cwałujemy, Bucefale przyszłości! [podkr. oryg.]¹³.

„Bucefał przyszłości” i „ocean ducha ludzkiego”: oto najkrótsza charakterystyka programu „Reflektora”, który – jak wcześniej wspomniano – powstał zamiast wydawanego wcześniej, mocno tkwiącego korzeniami w atmosferze młodopolszczyzny, „Lucifera”¹⁴. Zmiana nazwy wyraźnie odsłaniała głębokie przekształcenia, jakie dokonywały się we współczesnej literaturze. Był to duży, ale bynajmniej nie radykalny krok; w czasopiśmie dominowała jeszcze atmosfera wczesnego modernizmu, na przykład w artykule Tadeusza Bocheńskiego *Spontanizm. Myśli o duszy i sztuce*, który stanowił rodzaj wystąpienia programowego¹⁵, wciąż błąkały się symbolistyczne hasła. Profil czasopisma najlepiej odzwierciedlał przegląd prasy, w którym Kazimierz Andrzej Jaworski pisał z entuzjazmem o „Skamandrze”, wychwalając „prześliczny wiersz Lechonia” oraz „piękną powieść poetycką Iwaszkiewicza”¹⁶, natomiast „Zwrotnicę” traktował z rezerwą, krytykując utwory Brunona Jasieńskiego, Tytusa Czyżewskiego oraz Anatola Sterna.

Kolejne, o wiele bardziej zdecydowane otwarcie nastąpiło rok później. Po przerwie spowodowanej kłopotami finansowymi „Reflektor” powrócił w nowej odsłonie, która została podkreślona rozpoczęciem numeracji od nowa, co w symboliczny sposób miało niejako anulować poprzednią publikację i przyświecające jej założenia. Tym razem bowiem pismo w o wiele większym stopniu otworzyło się na współczesność, deklarując jednocześnie ponadprogramowość i otwartość, które miały na celu „skupienie jak najliczniejsze poetów i literatów, przede wszystkim młodych”.

Drugi „Reflektor” rozpoczynał swoją działalność od wytyczenia „punktu wyjścia”. Podobnie jak wszystkie inne ówczesne czasopisma awangardowe, wysnuwał swój początek z mitu Początku, który znajdował się w centrum

¹³ Tamże.

¹⁴ Zob. A. Chudzik, *Lubelskie podzwonne Młodej Polski*, „Poezja” 1978, nr 11/12.

¹⁵ T. Kłak, *Czasopisma awangardy. Część I: 1919–1931*, dz. cyt., s. 70.

¹⁶ Kaj [Kazimierz Andrzej Jaworski], [Na czoło XVIII zeszytu „Skamandra”...] oraz [Czwarty numer „Zwrotnicy”...], „Reflektor” 1923, nr 1.

dyskursu nowatorskiej sztuki, czerpiącej swój żywotny impet z założycielskich idei nowoczesności oraz związanej z nią atmosfery:

Istnieje (...) pewien punkt, w danym momencie czasu stały, wyznaczający granice naszej „bezwyznaniowości” i określający nasz program. Tym punktem wyjścia jest psychika człowieka współczesnego, t. j. człowieka żyjącego w mieście, pośród nowoczesnej techniki i w nowym układzie społecznym, a u nas, w Polsce, nawet i przede wszystkim politycznym. Człowiek ten przeszedł z jednej strony przez niezwykłą szkołę wychowawczą – wojnę, z drugiej przez ruch literacki i naukowy ostatnich lat przed wojną, a zwłaszcza powojenny¹⁷.

Punktem wyjścia twórców z kręgu „Reflektora” było bliskie Peiperowi przekonanie, że „zmieniła się skóra świata”, lecz z podobnej obserwacji wyciągali odmienne wnioski. W miejsce apoteozy cywilizacji technicystycznej oraz wyrazistego przeciwstawienia kultura–natura, których najbardziej radykalnym skutkiem było rzucone kilka lat później hasło Przybosa „człowiek nad przyrodą”, twórcy z kręgu „Reflektora” wysuwali inne postulaty. Zbliżenie do współczesności miało obejmować szeroką wiązkę „wrażeń nowych”, na którą składały się nie tylko odkrycia naukowe, wynalazki techniki, ale również codzienność i kultura ludyczna:

Dzisiejszego człowieka wzrusza i interesuje nie tylko rozkwitający kwiat, liść rozwijający się w pąku, najdrobniejsze drgnienia serca zakochanego sztubaka itd., ale i cały świat wrażeń nowych: aeroplanowy rekord wysokości i goal strzelony przez Urugwaj Szwajcarii, nowy typ Fiata na rok 1924 i teoria względności. Nie chodzi nam w tej chwili o propagowanie urbanizmu, przeciwstawienie to jest raczej symboliczne. Ta sfera nowoczesności, sama przez się, nie jest być może najgłębsza, zainteresowanie się nią znamionuje jednak rzecz znacznie ważniejszą: pojawienie się nowych elementów w psychice człowieka. Punkt ciężkości leży zresztą nawet nie w tym jeszcze; nie tyle idzie o to, że powstał stosunek do tych nowych rzeczy, co raczej o to, że niejednokrotnie pojawił się nowy stosunek do rzeczy odwiecznych¹⁸.

„Punkt wyjścia” odsyłał do „punktu ciężkości”, ten zaś z kolei wykraczał poza horyzont spraw doraźnych. Pojawiające się w powyższym fragmencie deklaracje ukazywały głęboką przemianę w dyskursie Nowej Sztuki, która dotyczyła nie tylko różnicy pomiędzy pierwszą i drugą wersją

¹⁷ [Nota redakcyjna], „Reflektor” 1924, nr 1. Tadeusz Kłak stawia hipotezę, że autorem tej noty był Czesław Bobrowski. Zob. T. Kłak, *Czasopisma awangardy. Część I: 1919–1931*, dz. cyt., s. 74.

¹⁸ Tamże.

czasopisma, lecz także – a może nawet przede wszystkim – haseł oraz idei, jakie poczęły krążyć w obiegu literackim w 1924 roku. Cykulacja ta wynikała nie tyle z uwiadu futuryzmu, ile raczej z powodu obumierania jego najbardziej krzykliwej i ekstrawaganckiej części, a wraz z jej zanikaniem odsłaniało się wiele ambitnych projektów i nowatorskich koncepcji. Przełożyło się to na rosnącą samoświadomość reprezentantów Nowej Sztuki, którzy coraz częściej zaczęli zadawać pytania o prawdziwą naturę dokonujących się przemian estetycznych, podając w wątpliwość mit Początku. Charakterystyczny pod tym względem był artykuł Bobrowskiego *Bilans*, który zamykał trzeci, a jak się wkrótce miało okazać – również ostatni, numer „Reflektora”. Podważone w nim zostało powszechne jeszcze niedawno „naturalne złudzenie”, że „nowe kierunki budują niejako w próżni, od podstaw, niezależnie, a nawet sprzecznie z poprzednimi etapami i pozostałymi nowatorskimi tendencjami”:

Dzisiaj jesteśmy wolni od tego złudzenia, jasne są dla nas związki historyczne z przeszłością, a nawet sama nowa sztuka jest już dla nas w pewnym stopniu obiektem badania historyczno-literackiego. Więcej! Budujemy wyłącznie na podwalinach położonych przez innych, zawsze mamy świadomość, że jesteśmy pod czyimś wpływem. „Rimbaud i Mallarmé są naszym Adamem i Ewą, jabłko malował Cezanne – zawsze będziemy nosić piętno grzechu pierworodnego” (Cocteau). Dodajmy Apollinaire’a i Picassa: wszelka twórczość w nowej sztuce jest pod ich wpływem, wszelkie programy są rozwinięciem ich tendencji, a więc spojrzeniem w tył. Obiektywizm, perspektywa historyczna, wyciąganie wniosków zajęły miejsce samowolnego choć logicznego kroczenia naprzód. Jesteśmy trzeźwiejsi, ale czyż nie wskazuje to na osłabnięcie napięcia twórczego?¹⁹

Bobrowski przeprowadził rozliczenie z dotychczasowymi „złudzeniami” Nowej Sztuki. Był to gest symboliczny, podważał bowiem w ten sposób ideę Początku, na której wspierała się nowatorska poezja w pierwszych latach swojego rozwoju. Posługiwał się przy tym niedokładnym cytatem z napisanych przez Jeana Cocteau *Sekretów zawodowych* (*Le secret professionnel*, 1922), których fragmenty w przekładzie Aleksandra Wata zostały opublikowane na łamach ostatniego numeru „Almanachu” (1925, nr 2)²⁰. Słowa te były punktem wyjścia do postawienia pytania o ledwie dostrzegalne, lecz niewątpliwie istniejące więzy, jakie łączyły Nową Sztukę z tradycją.

¹⁹ Cz. Bobrowski, *Bilans*, „Reflektor” 1925, nr 3.

²⁰ Dokładny cytat: „Rimbaud, Mallarmé są Adamem i Ewą. Jabłko posiada Cezanne. My będziemy zawsze dźwigali brzemień grzechu pierworodnego”. J. Cocteau, *Sekrety zawodowe*, tłum. A. Wat, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 2.

Krytyczna działalność Bobrowskiego rozpoczynała się w momencie, kiedy dyskurs Nowej Sztuki wchodził w nową fazę. Pozostawiał za sobą rozterki z okresu „burzy i naporu”, antytradycjonalistyczny impet natomiast ułatwiał się, odsłaniając szereg problemów i zagadnień, które domagały się zupełnie innego ujęcia i konceptualizacji. Wydaje się, że właśnie w taki sposób należy tłumaczyć hasła, jakie mniej więcej w tym samym czasie pojawiły się również w artykule Gackiego *Na drodze do nowego klasycyzmu*, gdzie zaznaczała się potrzeba podsumowania i uporządkowania dotychczasowych osiągnięć Nowej Sztuki. O ile jednak Gacki był uwikłany w atmosferę lat poprzednich, o tyle Bobrowski krytyk rozpoczynał z innego pułapu, na którym „ku czemu?” stało się ważniejsze niż „przeciw czemu”. „Trzeba szukać wątpliwości, trzeba iść im naprzeciw” – pisał w zamieszczonym na łamach trzeciego numeru „Reflektora” artykule *Przeciw*, wzywając tam do twórczego przewyżnienia piętrzących się przed Nową Sztuką dylematów, które – co znamienne – wynikały jego zdaniem nie tyle z oporu tradycji, ile z dynamicznego rozwoju jej samej. W takim właśnie duchu pisał w zamykającym ten sam numer czasopisma *Bilansie*:

Olbrzymia rola, którą spełnia dziś podświadomość, ma swoje dobre i złe strony: w imię jej praw osiągnięte zostało rozbicie kanonów logiki i szablonów formy, ale sama przez się nie daje ona ostatecznych podstaw do konstrukcji. Pomimo zsumowania w nową i oryginalną formę większości wysiłków poetyckich wiele pozostało jeszcze niecelowych. Mam poważne obawy, że na przykład znaczna część metafor nowej sztuki będzie robić na „potomnych” wrażenie czegoś sztucznego, pseudoklasycznego, czy barokowego, stanowczo bowiem niejednokrotnie w budowaniu metafory wychodzi się poza dążenie do prostej i mocnej konstrukcji²¹.

Fragment ten pełen był zawołanych aluzji. Na pierwszy rzut oka mogło się wydawać, że Bobrowski pisze w oględny sposób o ogólnych tendencjach, jakie dostrzegał w ówczesnej sztuce, w rzeczywistości jednak jego wywody miały konkretnych, choć niewymienionych z imienia i nazwiska, adresatów (najpewniej ze względów strategicznych). Początkowy *passus* o pozytywnych i negatywnych aspektach skupiania się na podświadomości dotyczył najpewniej koncepcji Sterna, który w pisanych w tym czasie

²¹ Cz. Bobrowski, *Bilans*, dz. cyt.

artykułach wielokrotnie nawoływał do wprowadzenia w obręb literatury pierwiastka irracjonalnego. W ostatnim zdaniu przytoczonego fragmentu pojawił się natomiast chwyt spojrzenia na osiągnięcia nowatorskiej literatury z perspektywy przyszłych pokoleń, nieco przewrotnie nawiązujący do argumentu, jakim chętnie szermowali zwłaszcza jej przeciwnicy, usiłujący sprowadzić ówczesne eksperymenty do sezonowej mody. Odnosił się on do poezji „pseudoklasycznej” i „barokowej”, która operowała przesadnie rozbudowanymi oraz nieczytelnymi metaforami, przesłaniającymi bądź nadwątlającymi „prostą i mocną konstrukcję”. Była to najprawdopodobniej aluzja do praktyki poetyckiej Peipera, pod którego adresem często formułowano utrzymane w tym tonie zarzuty. Nie odnosiła się raczej do poetów z kręgu Nowej Sztuki, o których tomikach poetyckich Bobrowski pisał z dużym uznaniem, dostrzegając w nich próbę wywyższenia nowej, opartej za zasadach ekonomii i celowości, konstrukcji poetyckiej. W recenzji tomu Sterna nazywał jego autora „architektem”, podkreślając jednocześnie, że „w całym *Anielskim chamie* zaznacza się mocna, konsekwentna budowa, świadoma, metodyczna (tak!) twórczość”²². Podobne zalety widział w pierwszym tomie Ważyka, pisząc: „pomimo zdecydowanego zorientowania (...) w kierunku budowy i poszukiwania wartości formalnych, ani przez chwilę nie widzimy jałowego formalizmu, suchej abstrakcyjnej konstruktywności i tak zwanej roboty na zimno”²³. Debiut Brucza zaś łączył w jego opinii „spontanizację patosu z wysoką konstrukcyjnością”²⁴.

Nowe tendencje domagały się nowych nazw, a tych w słowniku Nowej Sztuki wciąż brakowało. Chyba właśnie tym przede wszystkim należy tłumaczyć fakt, że Bobrowski z początku sięgał po terminy „klasyczny” lub „neoklasyczny”; w taki sposób określał zarysowujące się w wierszach Sterna i Ważyka tendencje do „konstruowania formalnego”²⁵ i „zobiektywowania liryki”²⁶. Pozwalało mu to – podobnie jak operującemu pojęciem nowego klasycyzmu Gackiemu – postawić wyraźną granicę pomiędzy twórczością futurystyczną a wyrastającą z niego Nową Sztuką, która odrzucała balast prowokacji i subwersji. Jasnym sygnałem tego zwrotu był również wspomniany już wcześniej artykuł *Bilans*, który zamykał

²² Tegoż, „*Anielski cham*” Anatola Sterna, „Reflektor” 1924, nr 1.

²³ Tegoż, *Dwaj poeci Nowej Sztuki*, „Reflektor” 1925, nr 2.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tegoż, „*Anielski cham*” ..., dz. cyt.

²⁶ Tegoż, *Dwaj poeci*..., dz. cyt.

ostatni numer „Reflektora”, zakończony stwierdzeniem, że jeśli Nowa Sztuka „nie jest jeszcze syntezą, to jest już jednak drogą do wielkiej i pozytywnej syntezy”²⁷.

Idea syntezy korespondowała z ideą Początku. Obie wyraźnie zaznaczały się w wywodach Bobrowskiego, za którego sprawą „Reflektor” w ciągu trzech numerów pokonał drogę od „punktu wyjścia” do „bilansu”. W tym skondensowanym, choć niewiele tylko krótszym od dziejów „Almanachu” epizodzie zaznaczały się węzłowe punkty dyskursu Nowej Sztuki, czyli mocno nacechowany początek oraz będąca jego kontynuacją „synteza”, w której obrębie doszłoby do zamknięcia i względnego uporządkowania dotychczasowych zdobyczy. Nieco paradoksalnie jednak, z perspektywy owego kolejnego etapu rozwoju nowatorskiej literatury, zmieniał się jej początek czy też raczej – początki. Niektóre z nich nabierały *ex post* znaczenia, inne natomiast swą wagę traciły, jedne stawały się kamieniami milowymi w naprędcie szkicowanych dziejach Nowej Sztuki, drugie z kolei stanowiły jej boczną, zamierającą odnogę, ich zaś ranga z upływem czasu malała.

Narracja o dziejach Nowej Sztuki pozostawała w ciągłym ruchu. W przypadku Bobrowskiego krystalizowała się ona wokół osi futurizm – dadaizm – kubizm, pomijając całkowicie ekspresjonizm oraz, co wydaje się o wiele ciekawsze, konstruktywizm, który w ówczesnym dyskursie estetycznym kojarzony był nie tyle z propozycjami Peipera, ile raczej ze sztukami plastycznymi oraz architekturą. Zresztą Bobrowski mniej lub bardziej świadomie zapożyczał z tego słownika terminologię, którą dość chętnie operował, kiedy mówił o celowości, budowaniu i konstrukcyjności. Jednocześnie za jedno z najbardziej doniosłych dla dziejów Nowej Sztuki wydarzeń uważał odkrycie podświadomości, którą wynosił do rangi najważniejszego tematu ówczesnej literatury. Świadczyło to pośrednio o tym, że „Reflektor”, podobnie zresztą jak „Almanach Nowej Sztuki”, chciał poprowadzić poezję w stronę zupełnie inną niż ta, jaką wskazywały artykuły Peipera.

Lubelska ścieżka rozwoju Nowej Sztuki urwała się w najciekawszym momencie. Pismo zakończyło swój żywot po trzech numerach, pozostawiając wiele niezrealizowanych planów, wśród których niewątpliwie najciekawszy był przedsięwzięty przez Bobrowskiego zamiar wydania „numeru francuskiego”, odsunięty w czasie ze względu na analogiczne plany Gackiego.

²⁷ Tegoż, *Bilans*, dz. cyt.

Materiały do kolejnych numerów pozostały w rękopisach i maszynopisach, część zaś znana jest jedynie z zapowiedzi redakcji i korespondencji jej członków z pisarzami z całej Polski. Witold Wandurski obiecywał przesłanie „essais o treści zasadniczej *Anteny dusz*, poruszającego zagadnienia stare i stosunek sztuki do rzeczywistości, do teraźniejszości”²⁸. Jan Brzękowski nadesłał przekład wiersza *** (*Powiew ambry na twych wąsach*) dadaisty i surrealisty Pierre’a de Massota²⁹, a Jalu Kurek – rękopis wiersza *Nostalgia* oraz przekłady utworów włoskiego futurysty Aldo Palazzeschi³⁰. Słowem czasopismo gruntowało swoją pozycję w kraju, otwierając się na impulsy płynące od awangard europejskich.

Upadek „Reflektora” – inaczej niż w przypadku „Almanachu” – nie był równoznaczny z rozpadem kręgu skupionych wokół niego twórców, ponieważ przez pewien czas grupa „Reflektor” istniała nadal. W październiku 1927 roku Wacław Gralewski pisał:

W skład obecnej grupy „Reflektora” wchodzi: Konrad Bielski, Józef Czechowicz, Wacław Gralewski, Stanisław Grędziński i Czesław Bobrowski (jako teoretyk grupy).

Wydawanie periodycznego pisma jako organu grupy zostało przerwane ze względu na trudności natury materialnej. Natomiast grupa „Reflektora” powzięła zamiar, który obecnie jest realizowany, wydawania wspólnymi siłami pojedynczych tomików poezji, będących odzwierciedleniem pracy indywidualnej poszczególnych jej członków.

Dotychczas ukazały się tomiki: Stanisława Grędzińskiego (*Parabole*) i Józefa Czechowicza (*Kamień*). W najbliższym czasie ukazą się dwa dalsze tomiki: Bielskiego i Gralewskiego³¹.

Był to jednak jedynie cień niedawnej aktywności. Plany wydawnicze pozostały niezrealizowane, „Biblioteka Reflektora” zakończyła swój żywot po wydaniu dwóch tomików poetyckich, a więc z dorobkiem o połowę mniejszym niż założona dwa lata wcześniej „Biblioteka Nowej Sztuki”. Urwała się też działalność krytycznoliteracka Bobrowskiego, który zarzucił ją w chwili, gdy w jego wywodach zaczynała dochodzić do głosu wiązka

²⁸ List Witolda Wandurskiego do redakcji „Reflektora” (5.02.1925), Muzeum Literackie im. Józefa Czechowicza w Lublinie, sygn. MC 142, k. 15–16.

²⁹ List Jana Brzękowskiego do redakcji „Reflektora” (brak daty), Muzeum Literackie im. Józefa Czechowicza w Lublinie, sygn. MC 142, k. 23.

³⁰ List Jalu Kurka do redakcji „Reflektora” (23.02.1925), Muzeum Literackie im. Józefa Czechowicza w Lublinie, sygn. MC 142, k. 37–58.

³¹ W.G. [Wacław Gralewski], „Reflektor”. *Lubelska grupa poetycka*, „Ziemia Lubelska”, 16.10.1927.

ważnych dla samoświadomości nowatorskiej literatury zagadnień, takich jak krytyka schematyzmu myślenia w obozie jej reprezentantów oraz stosunek do tradycji. Zresztą ramy jego refleksji były o wiele szersze i obejmowały również inne dziedziny sztuki, a zwłaszcza film.

W stronę „filmu intensywnego-artystycznego”

Bobrowski spoglądał na film przez pryzmat dyskursu Nowej Sztuki. Podsuwał on krytykowi słownik, w którym pierwszoplanową rolę odgrywały terminy „emancypacja” oraz „puryfikacja”, wyznaczające ramy rozważań oraz kierunek myślenia o sposobie i linii rozwoju tej młodej dziedziny, której status estetyczny wciąż jeszcze nie był pewny. A przede wszystkim: narzucał sposób myślenia o sztuce filmowej jako o swojego rodzaju projekcie, w którym obecny stan wydawał się czymś drugorzędnym wobec stojących przed nim możliwości, będących następstwem odkrycia „specyficznego kinowego”, czyli właściwości charakterystycznych jedynie dla X muzy.

Kluczem do ich osiągnięcia miało się stać odrzucenie balastu innych sztuk, „zanieczyszczających” film swoimi wpływami, a szczególnie teatru oraz malarstwa. Pierwszy narzucał przerysowaną i zmanierowaną grę autorską, drugie przenikało na taśmę w „seriach kart pocztowych”, skutkując nadmiarem statycznych i niekorespondujących z dynamiką całości scen. Z równą surowością Bobrowski wypowiadał się na temat wpływów literackich, stanowiących – najczęściej wbrew intencjom twórców – największą przeszkodę na drodze do stworzenia „filmu pozbawionego miejsc bez znaczenia kinowego, filmu od początku do końca ważnego, o konstrukcji możliwie ścisłej, filmu intensywnego-artystycznego”³².

W terminologii tej pobrzmiewały echa lektury *Dziesiątej muzy* (1924) Karola Irzykowskiego. Zresztą w pierwszym numerze „Reflektora” Bobrowski polemizował z głównymi założeniami tej książki, zarzucając autorowi stworzenie „fałszywie skonstruowanej teorii”, opartej na subiektywnych uprzedzeniach, a zwłaszcza niezrozumiałej niechęci do „filmu psychologicznego”³³. Jednocześnie zapożyczał od Irzykowskiego

³² Cz. Bobrowski, *Film intensywny a literatura*, „Reflektor” 1925, nr 2.

³³ K. Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Krakowska Spółdzielnia Wydawnicza, Kraków 1924, s. 159.

terminologię, bowiem określenie „kina intensywnego” pojawiło się wcześniej właśnie w *Dziesiątej muzie*, gdzie oznaczało „część kina, w której uprawia się sam ruch, (...) kina jakościowego”. Stanowiło opozycję względem „kina ekstensywnego”, „zamiast ruchów dawało fakty”, „wyglądało jak spotęgowany teatr, z niebywałymi możliwościami scenerii i zmian, a za to pozbawiony słowa. Aparat projekcyjny kinematografu zastępował niejako scenę obracalną”³⁴.

W ujęciu Bobrowskiego „film intensywny” był natomiast pewnym idealnym modelem konstrukcji, całkowicie pozbawionym zbędnych elementów. „Jakie jest – zapytywał – źródło tego, że momenty o kinowej wartości znajdują się rozsiane sporadycznie pomiędzy partiami absolutnie jałowymi?” I dowodził, że wynika to między innymi z przesadnej ekspresji autorów, „zawikłań pseudodramatycznych”, „przepychu wystawy”, „nawijnej anegdoty”, a jednocześnie podkreślał, że wszystkie te mankamenty płynęły zazwyczaj z jednego, pierwotnego źródła. „Scenariusz jest bezpośrednim lub pośrednim źródłem jałowości panującej w filmach, wartości filmowe zdobywane są ubocznie, niemal przypadkiem”³⁵, stwierdzał, wierny wyznawanej przez siebie ekskluzywnej koncepcji sztuki. Dzielił ją między innymi z Peiperem, który rok wcześniej w ogłoszonym na łamach „Zwrotnicy” artykule *Ku specyficzności kina* pisał, że „najistotniejszym i najważniejszym pierwiastkiem każdej sztuki jest to, czego inna sztuka wydobyć nie potrafi”³⁶. Zupełnie inaczej do sprawy podchodził Irzykowski, który wychodził z założenia, że pewien stopień symbiozy jest zawsze nieuchronny, bo „każda sztuka, chcąc uwydatnić swoje właściwe walory, musi się posługiwać także elementami czy materiałem sztuk innych (...), a więc sięgać w sfery pograniczne”³⁷. Tymczasem Bobrowski teoretyk zalecał omijanie „sfer pogranicznych”. Dowodził przy tym, że literacka konstrukcja jest sprzeczna z filmową, obie zaś wykluczają się wzajemnie, ponieważ operują zupełnie odmiennymi jakościami.

Koncepcje Bobrowskiego były nierozzerwalnie sprzęgnięte z epoką kina niemego. „Film intensywny” mógł się bowiem w pełni rozwijać jedynie na jego gruncie, wraz z nadejściem dźwięku tracił rację bytu, a fundamenty, na jakich został wsparty, ulotniły się wkrótce w sposób przyspieszony. Pomimo to część postulatów sformułowanych w wywodach Bobrowskiego

³⁴ Tamże, s. 199.

³⁵ Cz. Bobrowski, *Film intensywny*..., dz. cyt.

³⁶ T. Peiper, *Ku specyficzności kina*, „Zwrotnica” 1923, nr 5.

³⁷ K. Irzykowski, *Dziesiąta muza*..., dz. cyt., s. 96.

stanowiła godną uwagi próbę wyjścia poza ograniczenia narzucane przez medium kina niemego lub przynajmniej takiego ich ominięcia, które na plan pierwszy wysuwałoby największy atut kina – ruch. Dlatego z aprobatą pisał zwłaszcza o tych spośród ówczesnych filmów, których fabuła osnuta była wokół sekwencji wydarzeń związanych z dynamicznym przemierzaniem przestrzeni, jak na przykład *Karawana* (*The Covered Wagon*, 1923) w reżyserii Jamesa Cruze’a oraz *Rozkosze gościnności* (*Our Hospitality*, 1923) Bustera Keatona i Johna G. Blystone’a. W obu przypadkach integralnym elementem akcji był motyw podróży pociągiem, która – o czym warto wspomnieć – stała się również załączkiem jednego z kilku scenariuszy filmowych, jakie wyszły spod pióra Józefa Czechowicza, noszącego się w tym czasie z zamiarem napisania „powieści filmowej”³⁸.

Z dzisiejszej perspektywy najciekawsze wydają się właśnie refleksje Bobrowskiego na temat scenariusza jako gatunku. Uzupełniają one analogiczne wywody, jakie przedstawiali mniej więcej w tym samym czasie Stern i Kurek, a jednocześnie dowodzą, że młode pokolenie poetów nowatorów towarzyszyło pierwszym krokom, jakie stawiało polskie kino w latach międzywojennych. Właśnie w takim kontekście należy postrzegać postulowane przez Bobrowskiego zasady pisania „scenariuszy filmowych”:

- 1) Koncepcja filmu powstawać musi w materiale filmowym, a nie zewnątrz niego – w literaturze.
- 2) „Materiał filmowy” oznacza rzeczy o wartościach filmowo-plastycznych.
- 3) Quasi-literackie, życiowe znaczenie obrazów jest dopuszczalne, ale nie konieczne. Możliwy jest ruch czysto plastyczny.
- 4) Opracowywanie scenariusza w kierunku wartości literackich jest bezcelowe w najlepszym razie, a najczęściej szkodliwe.
- 5) Zachowywanie ciągłości, jednolitości anegdoty jest szkodliwym przesądem³⁹.

Droga ku „filmowi intensywnemu” wiodła przez odrzucenie balastu literackości. Dotyczyło to nie tylko punktów pierwszego i czwartego, gdzie założenie to wybrzmiało najwyraźniej, lecz również ostatniego, który wzywał do rozluźnienia relacji przyczynowo-skutkowych, a być może również do wprowadzenia partii retrospektywnych. Bobrowski stawiał tym samym

³⁸ Mowa o tekście Józefa Czechowicza *Wagon nr 16773* opublikowanym na łamach „Apełu” (dodatek do „Kurier Porannego”) w 1938 roku (nr 11, 6.02.1938). Jego pierwsza wersja, za-tytułowana *Projekt scenariusza II*, została opublikowana w tomie: J. Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 3: *Utwory dramatyczne*, red. J. Nowakowska, J. Cymerman, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011, s. 181.

³⁹ Cz. Bobrowski, *Film intensywny...*, dz. cyt.

przed filmem niemym zadania, które były trudne do zrealizowania przede wszystkim ze względu na niewielki repertuar chwytów stylistycznych oraz ograniczoną ilość technik narracyjnych. Choć były to wymagania dość wygórowane, to jednak możliwe do spełnienia, co zresztą krytyk podkreślał bardzo wyraźnie, pisząc: „Najdalszą, najśmielszą i najudatniejszą próbą oszukiwania formy ściśle i wyłącznie kinowej są filmy Chaplina. Te filmy są punktem wyjścia filmu artystycznego-intensywnego”⁴⁰. Zresztą zarówno reżyser, jak i stworzona przez niego postać trampa o imieniu Charlie cieszyli się w kręgu Nowej Sztuki ogromną popularnością.

⁴⁰ Tamże.

7. Charlie w Inkipo.

Nowa Sztuka i Chaplin

W obrębie Nowej Sztuki występowały równocześnie tendencje, które można uważać za sprzeczne i skłócone z sobą, stwierdzał pod koniec międzywojnia Adam Ważyk, wymieniając wśród nich jednym tchem „skłonność do mistyfikacji, do żartu, do bufonady i kult dla zdobyczy naukowych, uwielbienie techniki i maszynizmu i żądzę anarchistycznej swobody, poszukiwanie treści społecznej i abstrakcyjny formalizm”¹. Choć nie mogły one współistnieć na płaszczyźnie skodyfikowanego programu estetycznego, to stanowiły szeroką wiązkę splatających się ze sobą inspiracji, rozwijających się pod dyktando „Ducha Nowych Czasów”, któremu miała przyświecać nowa, zupełnie odmienna od tradycyjnej, konstelacja wyobrażeń. „Nie wielbi się dzisiaj bogów na wysokościach. Świątynia Salomona przeszła do metafor, gdzie osłania jaskółcze gniazda i spłowiałe jaszczurki. Duch kultów, rozprasząc się w prochu, opuścił miejsca święte”, pisał Louis Aragon, wyrażając jednocześnie przekonanie, że taki stan nie potrwa długo, już wkrótce bowiem miejscem objawiania się „nowej boskości” zostanie „współczesna mitologia”². Ten moment erozji tradycyjnego systemu wyobrażeń, wypieranego przez nowe jakości, stanowił węzłowy punkt awangardowego dyskursu o sztuce, opartego na przekonaniu, że przemiany owe można opisać za pomocą przejrzystych opozycji, wyodrębniając wartości „paseistyczne” oraz przeciwstawiając im te nadchodzące wraz ze sławionym przez Guillaume’a Apollinaire’a *L’Esprit Nouveau*. To właśnie pod jego wpływem na scenę dwudziestej sztuki wkraczali kolejni bohaterowie awangardowych mitologii – futurystyczny naczłowiek, dadaistyczny prowokator, surrealistyczny rewolucjonista oraz

¹ J. Śpiewak, *Rozmowa z Adamem Ważykiem*, „Sygnały” 1939, nr 65.

² L. Aragon, *Wieśniak paryski*, tłum. A. Międzyrzecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 17.

konstruktywistyczny budowniczy – wszyscy stworzeni na miarę programowych haseł i postulatów. Ale nie były to jedyne postacie, wokół których ogniskowały się zainteresowania awangardzistów, ponieważ często zwracali się oni również ku „kulturze nizinnej”, a ich uwaga skupiała się głównie na filmie uznawanym wówczas za laboratorium nowych form artystycznych, mających doprowadzić do epokowego skoku w dziejach cywilizacji. „Narodziła się nowa rasa człowieka – obwieszczał triumfalnie Blaise Cendrars w *L'abc du cinéma* (1921) – jej językiem będzie kino”³.

Nowy język wrażliwości tworzył nową mitologię, a ta z kolei potrzebowała nowych bohaterów. Dla reprezentantów Nowej Sztuki były to przede wszystkim gwiazdy kina amerykańskiego – Buster Keaton, Douglas Fairbanks, William S. Hart, a zwłaszcza Charlie Chaplin, artysta, który stał się inspiracją dla berlińskich dadaistów, Fernanda Légera, Louisa Aragona, Philippe’a Soupaulta oraz przebywającej wówczas w Paryżu Gertrudy Stein⁴. Wszyscy oni byli przekonani, że *Charlot* – jak mówiono o nim wówczas we Francji – jest więcej niż aktorem, a mianowicie poetą, który bez trudu przekracza granicę między sztuką a życiem⁵. Dostrzegali w jego filmach znaczenia wykraczające poza walory komediowe, a chaplinowska burleska nieco nieoczekiwanie stawała się wykładnią sensów filozoficznych. Podobne sądy można także odnaleźć w tekstach polskich pisarzy nowatorów; „kino – pisał Ważyk, komentując *ex post* swoje zainteresowanie postacią Chaplina – wydało mędrca, który uprawiał filozofię nonsensu”⁶, a nie była to opinia odosobniona, odzwierciedlała bowiem powszechną, zwłaszcza wśród pisarzy związanych z „Almanachem Nowej Sztuki”, fascynację postacią amerykańskiego aktora. Z tekstów Anatola Sterna, Aleksandra Wata, a także bliższego „Zwrotnicy” Jalu Kurka wyłania się jego specyficzny portret będący wypadkową wielu czynników, poczynawszy od najzupełniej subiektywnych impresji przez analizy filmów aż do prób stworzenia ram filozoficznych, dzięki którym widziane na ekranie wydarzenia nabierały filozoficznej wymowy.

³ B. Cendrars, *L'abc du cinéma*, [w:] *Tout autour d'aujourd'hui*, vol. 7, textes présentés et annotés par J.-C. Flückiger, Les Éditions Denoël, Paris 1986, s. 144.

⁴ Por. D.E. Shi, *Transatlantic Visions: The Impact of the American Cinema upon the French Avant-Garde, 1918–1924*, „Journal of Popular Culture” 1981, 4, s. 583 i nast.

⁵ P. Soupault, *Note 1 sur le Cinéma*, „SIC” 1918, III, nr 25. Cyt. za: D.E. Shi, *Transatlantic Visions...*, dz. cyt.

⁶ A. Ważyk, *Kwestia gustu*, [w:] tegoż, *Eseje literackie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 73.

Nowa Sztuka, przeglądając się w zwierciadle burleski Chaplina, odnajdowała w niej nie tylko własne rysy, ale także oblicze epoki:

Wszyscy ludzie, którym się wydaje, że „odkryli” tajemnicę Chaplina – odkrywają tylko samych siebie. Jest on tylko drogocenną lampą, zbiornikiem promieni X, pozwalającym im oświetlić swe wewnętrzne oblicze. Twarz neuropaty Epsteina i dziewiczego Delluca i kłowna Golla i socjologa Poulaille’a i cudownego chłopca, Douglasa. Napoleon nazwałby go kombinacją sprytu, geniuszu i zdolności matematycznych. Freud – psychoanalitykiem. Sokrates – geniuszem moralnym. Tolstoj – prawdziwym chrześcijaninem. Messalina – głupcem. Szereg naszych najsłynniejszych pisarzy prawdopodobnie nie mógłby powiedzieć o nim nic, lub nagałaby głupstw: i to byłoby również odbiciem ich wewnętrznej twarzy⁷.

W słowach Sterna zachwyt cudowną, wręcz magiczną epoką („drogocenna lampa”, „promienie X”) szedł w parze z trzeźwą obserwacją, że postać (a właściwie ikona) Chaplina oglądana jest przez pryzmat ówczesnych ideologii i zależnie od punktu widzenia nabiera innych, niekiedy całkowicie rozbieżnych cech. Na przykład, jak trafnie zauważa Przemysław Strożek, lewica literacka dostrzegała w jego filmach przede wszystkim wymowę społeczną⁸. W znacznej mierze zaważył na tym wpływ twórczości Yvana Golla, który w artykule *Apologia Chaplina* (*Apologie des Charlot*) wynosił tytułową postać do rangi „prawdziwego geniusza naszych czasów”⁹.

Rafał Koschany, śledząc obecność twórcy *Dzisiejszych czasów* w polskiej poezji, przekonywał, że niepodzielnie królował w niej „Charlie”, filmowy tramp, uproszczona figura poetycka, która całkowicie przesłania skomplikowaną i zawiłą biografię Charlesa Chaplina. Utwory takie miały nie wykraczać poza krąg stereotypowych wyobrażeń, sprowadzonych do paru szczegółów wyglądu zewnętrznego (melonik, wąsy, bambusowa laseczka) oraz najbardziej rzucających się w oczy cech charakteru (poczciwość,

⁷ A. Stern, *Charlie Chaplin i ja*, „Kino-Teatr” 1928, nr 1.

⁸ Zob. P. Strożek, *Chapliniada w kręgach lewicy literackiej i artystycznej lat 20.*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 89–90.

⁹ Goll pisał: „Zaiste, największy to filozof w okresie lat 1920-ych. Światopogląd jego nie opiera się na tekturowych kulisach, które dziś podtrzymują nas jeszcze – banki, pałace, dancingi – a jutro w proch się rozsypią. (...) Bo Charlot jest najbardziej logicznym człowiekiem naszej doby. Toć nie warto brać głupstwa na serio, więc małpuje sobie ze wszystkiego. (...) Charlot – to poczciwy człowiek. Zabija co prawda swego bliźniego: lecz ten już w chwili następnej zmartwychwstaje. Porzuca kochankę i spaceruje sobie po dachach miejskich przy świetle księżyca. Je ser prosto z noża. Nie zachowuje należytej powagi przy kupnie biletu kolejowego – lecz publiczność się śmieje, zaśmiewa się na śmierć. Najgłupsze, najbrudniejsze instynkta współczesnego goryla we fraku czy bluzie stawia Charlot pod przęgierz – a sobowtóry tego goryla w trzecich miejscach lub w łoży zarezerwowanej śmieją się do kolek”. Y. Goll, *Apologia Chaplina*, tłum. W. Wandurski, „Nowa Kultura” 1924, nr 4.

szlachetność, marzycielstwo)¹⁰. Ale za tymi rekwizytami kryła się wiązka złożonych cech światopoglądowych, które szczególnie wyraźnie doszły do głosu w środowisku Nowej Sztuki.

Postać trampa była nie tylko antytezą bohaterów wczesnego modernizmu, lecz także figurą dylematów i problemów, przed jakimi stawiała awangarda poszukująca poręcznych formuł dla wyrażenia postawy wobec tradycji. „Charlie” był dla niej emanacją żywotnej kultury amerykańskiej, stanowiącej przeciwieństwo skostniałej, wyczerpanej czteroletnią rzezią Europy. „Oprócz konserw, mąki i dolarów – zauważał Wat w 1924 roku – Ameryka eksportuje zwierciadła, w których interkontynentalny kaliban ogląda siebie ze śmiechem, dodając zaraz potem, że Chaplin jest krzywym zwierciadłem Europy (...), starej, humanitarnej, znihilizowanej i anarchicznej”¹¹. Podobne przekonanie odnaleźć można w powieści Kurka S.O.S., gdzie aktor „rozmyśla o Europie, jak o chorej i dalekiej matce, czekającej na śmierć nieuleczalną i pewną, posyłając jej filmy (...), aby odświeżającym sokiem sztuki wlać radość życia w więdnące istnienia ludzkie”¹². Miały one wnieść świeży powiew do zatęchłej kultury starego kontynentu, przenosząc na jej grunt nowy typ humoru, realizujący tak cennie przez reprezentantów Nowej Sztuki walory ludyczne. „Raj Chaplina jest arcyśmieszną amerykańską raju”¹³ – stwierdzał Wat, nawiązując do filmu *Brzdąc* (*The Kid*, 1921), w którym obskurne slumsowe podwórko przeistacza się we śnie trampa w *Dreamland*, miejsce rajskiej szczęśliwości, gdzie lokatorzy ruder paradują ze skrzydłami u ramion. Być może właśnie takie obrazy sprawiały, że właściciele warszawskich kin nie kwapili się pokazywać „zbyt wulgarnego Chaplina”, a cenzura wstrzymywała projekcje niektórych jego filmów¹⁴.

W podobnie parodystycznych scenach awangardziści dostrzegali znaczenia wykraczające poza ramy konwencjonalnej burleski. „Chaplin – pisał Stern – tworzy nową kategorię pojęć, pojęć wieloznacznych, które zachowują

¹⁰ R. Koschany, *Chaplin jako Charlie. Od figury kina do figury poetyckiej*, „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 37–38.

¹¹ A. Wat, *Charlie Chaplin. Z powodu bufonady „Chaplin i jego sobowtór na balu »Pan-pan«”*. Pamflet czy omlet?, „Awangarda” 1924, nr 1.

¹² J. Kurek, S.O.S. (*Zbaw nasze dusze!*), Zwrotnica, Kraków 1927, s. 31.

¹³ A. Wat, *Charlie Chaplin...*, dz. cyt.

¹⁴ Por. A. Stern, *Polska myszei kinematograficzna*, [w:] tegoż, *Wspomnienia z Atlantydy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959, s. 154; oraz A. Słonimski, *Romans z X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917–1976*, wyb., koment. i red. M. i M. Hendrykowscy, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2007, s. 188.

swój komizm z punktu widzenia życiowego, a równocześnie wkraczają do dziedziny czystej abstrakcji”. Jako przykład tego rodzaju techniki podawał scenę z filmu *Charlie w lombardzie* (*The Pawnshop*, 1916):

Komedia *Lichwiarz* [pod takim tytułem znany był wówczas ten film – przyp. A.W.] ukazuje jedno z genialnych objawień Chaplina. Chaplin pragnąc zbadać, czy budzik dobrze chodzi, opukuje go jak chorego, przykłada do niego słuchawkę, aby potem znieśc otworzyć go jak pudło i zacząć wąchać jego zawartość. Zegar w ręku Chaplina staje się więc kolejno zegarem-człowiekiem, zegarem-pudełkiem konserw i w końcu dopiero budzikiem. Podobnie jest z człowiekiem, którego Chaplin bada, przykładając mu do piersi słuchawkę telefonu. To już nie tylko komediowe gagi, to metafory poematu filmowego¹⁵.

W zbliżony sposób interpretował film Wat, przywołując wspomnianą przez Sterna scenę w zakończeniu opowiadania *Bezrobotny Lucyfer* (1927), którego fabuła nawiązuje do oświeceniowej powiastki filozoficznej w stylu Woltera. Tytułowy bohater przybywa na ziemię, lecz szybko okazuje się, że jego obecność jest zbyteczna, zło bowiem wcieliło się w całą nowoczesną cywilizację, zaś świat jest „plus diabolique que le diable même”¹⁶. Kiedy, załamany taką sytuacją, postanawia popełnić samobójstwo, przypadkowo spotkany dziennikarz odwołuje go od tego zamiaru, radząc, aby zmienił zawód i został gwiazdą srebrnego ekranu:

Konsekwentny anarchista – będziesz negocjował nie tylko prawa, lecz i rzeczy same. Zegarek np., który ci przyniosę do lombardu, będziesz traktował jako pacjenta, opukując go, i jak automobil, pompując benzyną. Będziesz się tak obchodził z zegarkiem na ekranie, jak postępowałeś z wielkim zegarem świata. Gdyż jesteś dość mądry, aby zrozumieć, że ludzkość wymaga anarchii do końca. I oto spełni się twoje odwieczne pragnienie; albowiem – negując rzeczy – staniesz się równy bogu, który – afirmując je – stworzył¹⁷.

„Lucyfer został artystą filmowym – dopowiada narrator w zakończeniu. – Znamy go wszyscy. To Charlie Chaplin”¹⁸. Burleskowa scena wykracza w tym momencie poza sferę komediowych gagów, urastając do rangi metafory; zegar staje się „wielkim zegarem świata”, jego zniszczenie – gestem

¹⁵ A. Stern, *Tajemnica Charlie Chaplina*, [w:] tegoż, *Wspomnienia z Atlantydy*, dz. cyt., s. 40–41.

¹⁶ A. Wat, *Bezrobotny Lucyfer*, [w:] tegoż, *Bezrobotny Lucyfer. Opowieści*, F. Hoesick, Warszawa 1927, s. 49.

¹⁷ Tamże, s. 102. Podobnie interpretował Wat tę scenę w artykule *Charlie Chaplin. Z powodu bufonady „Chaplin i jego sobowtór na balu »Pan-pan«”*. *Pamflet czy omlet?*, dz. cyt.

¹⁸ A. Wat, *Bezrobotny Lucyfer*, dz. cyt., s. 102.

kosmicznej destrukcji, Charlie zaś przeistacza się w uniwersalnego buntownika owładniętego przez ducha anarchii i niepokoju. Zbliża się tym samym do figury trickstera, czyli „mądrego błazna”, który dąży do odkrycia prawdy za pomocą żartu, dwuznaczności i parodii, zdobywając dzięki swojej głupocie to, czego inni nie potrafią osiągnąć inteligencją. Uosabia protest przeciwko hieratycznemu i hierarchicznemu porządkowi, prezentując cechy szczególnie bliskie anarchizującym dadaistom, w których wierszach często pojawiają się różne wcielenia tej postaci¹⁹.

Za komicznymi minami i gestami Charliego awangardziści widzieli tragiczne rozdarcie, dostrzegając w jego przygodach dylematy, które trapiły współczesnego człowieka, reifikowanego i degradowanego przez cywilizację owładniętą ideą wcielania w życie projektów modernizacyjnych. „Będziesz – mówi do Lucyfera wspomniany dziennikarz – stupełtrowym szlachtuzem z Chicago, obwieszonym wyrafinowaną pieszczotą Luwrów, będziesz wieżą Eiffel ducha, reklamującą samochody Citroëna”, wyjaśniając zaraz potem istotę tych metafor: „Odwieczny nihilista i deprawator – twarz twoja będzie wyrażała smutek i rozpacz, metafizykę i dobroć, głębię kosmicznej melancholii, duszę, duszę, człowieczeństwo, które jest wszak twą właściwą istotą (...) – ręce twoje będą Ameryką, maszyną, tayloryzmem, biomechaniką. I ten rozdźwięk między tragiczną duszą twarzy a zmechanizowanymi ruchami będzie pokazywał ludzkości jej własną karykaturę”²⁰. „To automat, jeden z miliona zmienionych w automaty ludzi – wtórował Watowi Stern w artykule *Charlie Chaplin i ja* – wstąpił na ekran i ukazuje nam masowe, niedostrzegalne zautomatyzowanie ludzkości”²¹.

Relacja człowiek–materia otrzymuje tu zupełnie inną wykładnię niż u Karola Irzykowskiego, który analizując filmy Chaplina, zwracał uwagę, że ich tematem jest „komiczne borykanie się człowieka z materią” (np. *Charlie piekarczykiem*, oryg. *Dough and Dynamite*, 1914). Największą sugestywność osiąga ono w filmie *Solista* (*One A.M.*, 1916), gdzie na powracającego do domu pijanego bohatera „rzuca się zaczajona dotąd niewinnie w różnych sprzętach i urządzeniach wielopostaciowa materia”²². Wata

¹⁹ R. Sheppard, *Tricksters, Carnival and the Magical Figures of Dada Poetry*, [w:] tegoż, *Modernism – Dada – Postmodernism*, Northwestern University Press, Evanston 2000, s. 292.

²⁰ A. Wat, *Bezrobotny Lucyfer*, dz. cyt., s. 102.

²¹ A. Stern, *Charlie Chaplin...*, dz. cyt.

²² K. Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Krakowska Spółdzielnia Wydawnicza, Kraków 1924, s. 50.

i Sterna interesowała natomiast walka nie tyle z materią, ile z maszyną; rdzeniem podobnych wyobrażeń jest dynamiczne napięcie pomiędzy słabnącym indywidualizmem a coraz bardziej rozpowszechnioną mechanizacją oraz uniformizacją życia. W przeciwstawieniu takim można bez trudu rozpoznać jedną z kluczowych opozycji ówczesnego dyskursu katastroficznego, widoczną choćby w pismach Witkacego. Sąsiedztwo to mogło być dla awangardzystów nieco kłopotliwe, ponieważ dość powszechnie uważano ich za wyznawców idei postępu oraz bezkrytycznych apologetów cywilizacji. Tymczasem w ich wypowiedziach na temat filmów Chaplina sprawa przedstawia się nieco inaczej, dochodzi bowiem do znamiennego przesunięcia akcentów, w rezultacie czego modernizacja zostaje zrównana z dehumanizacją, zaś porwana przez wir nowoczesności jednostka przeistacza się w jeden z trybów ogromnej maszyny, jak dzieje się to w filmie *Dzisiejsze czasy* (*Modern Times*, 1936). Miejsce trickstera zajmuje humanista, czyli mniej oryginalna, choć z pewnością o wiele bardziej powszechna formuła interpretacyjna odnosząca się do fenomenu Chaplina.

Walka z maszyną, czyli wszechogarniającą techniką, nabiera cech heroicznych, bowiem Chaplin, jak twierdził Stern, jest tym, „który walczy o człowieka żywego”²³. Podobne ujęcie odnaleźć można w jednym z rozdziałów S.O.S. Kurka, gdzie pracuje on w swoim hollywoodzkim studio nad scenariuszem filmu o wielkiej wojnie europejskiej, projektując scenę, gdy z „oparów barbarzyństwa, tragedii i rozpętanych instynktów wyrastała maleńka, groteskowa postać ze skrzywionymi nogami, podparta na laseczce, niosąca w ręce transparent z napisem »Ludzie miłujcie się«, aby stworzyć nowe państwo miłości, w którym nie będzie mordów ani krwi”²⁴. Obraz ten nie kończył się jednak *happy endem*, bo w „epilogu ma umrzeć, on, przedstawiciel ozdrowieńczej rewolucji, prekursor nowej epoki, pochłonięty przez fetyszym rozpędzonej powojennej cywilizacji”²⁵. Postać jego urasta w ten sposób do rangi „wielkiego apostoła dobroci”²⁶, którego celem ma być odkupienie grzechów Europy, a ujęcie takie nie powinno dziwić, zważywszy na pojawiające się wówczas w prasie pogłoski, że Chaplin planuje film, w którym zamierza się wcielić w postać Chrystusa.

²³ A. Stern, *Charlie Chaplin...*, dz. cyt.

²⁴ J. Kurek, *S.O.S...*, dz. cyt., s. 30.

²⁵ Tamże, s. 31.

²⁶ A. Słonimski, *Chaplin w „Światłach miasta”*, [w:] tegoż, *Romans z X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917–1976*, dz. cyt., s. 198.

Śledzący na bieżąco filmy Chaplina awangardziści dostrzegali ich nasilającą się z czasem społeczną i etyczną wymowę, odnotowywaną zresztą również przez innych komentatorów jego twórczości, między innymi przez Antoniego Słonimskiego, który recenzując *Gorączkę złotą* (*The Gold Rush*, 1925), wskazywał na dokonującą się tam zmianę istoty komizmu, który „nie jest, jak dotąd bywało, czystą formą absurdałnego komizmu, jest misterną bronią do walki z wrogią naturą i niesprawiedliwością ludzką”²⁷. Komizm ów był jednak nie tylko bronią przeciw absurdom i niesprawiedliwościom „epoki wielkiego zamętu”²⁸, stanowił również „narzędzie” służące innym celom; „Chaplin poluje na hydrę zmechanizowania życiowego i konwencjonalizmu artystycznego” – pisał Stern, dodając, że „szczególnie dużo miejsca udziela on automatyzmowi procesu myślowego, nieoczekiwanie komplikując jego czynności i wydobywając zeń, poza komizmem, całkiem odrębne wartości”. Dzięki takiej strategii udało mu się stworzyć „nową kategorię pojęć, pojęć wieloznacznych, które zachowując swój komizm z punktu widzenia życiowego, równocześnie wkracają do dziedziny czystej abstrakcji. I w tym wydobywaniu ze sztuki nierealności, a raczej nadrealności utajona jest jego wielkość”²⁹.

„Irrealizm”, „nierealność”, „nadrealność”, w takich, dość ogólnych, formułach kryje się klucz do wyjaśnienia przyczyn powszechnej wśród awangardzystów fascynacji burleskowymi przygodami Charliego. Jako wcielenie trickstera ukazywał umowność usankcjonowanego kulturowo porządku oraz absurdałność zdroworozsądkowego postrzegania świata, a ten gest subwersji przeciw powszechnie uznanym normom siedł w parze z oporem wobec wspomnianego przez Sterna „automatyzmu procesu myślowego”. W określeniu tym można dostrzec reminiscencję teorii głoszonych przez artystów skupionych wokół „Almanachu Nowej Sztuki”, ponieważ wspomniany „automatyzm” to nic innego, jak jedna z figur „związków nawykowych”, czyli myślowych i poznawczych schematów, z których usiłowali oczyścić język poezji oraz świadomość.

W ten sposób Charlie stawał się mimowolnym sprzymierzeńcem twórców z kręgu Nowej Sztuki, dostrzegających w filmach z jego udziałem przede wszystkim taką skalę wartości, która pokrywała się z ich aspiracjami i poszukiwaniami. Na takiej zasadzie jego postać pojawiła się w wierszu

²⁷ Tegoż, *Kino „Apollo”*: „*Gorączka złota*”, [w:] tamże, s. 144.

²⁸ Tamże, s. 196.

²⁹ A. Stern, *Tajemnica Charlie Chaplina*, dz. cyt., s. 39 i 41.

Stanisława Brucza *Miłość*, którego podmiot charakteryzował się w nieco autoironicznym tonie: „Nie jestem blondynem – jestem brunetem Chaplinem / I bawię kochanków w kinie // Zabijam czas z laski strzelając w zegar / Oni tkliwi się dziwią, że chwile przestały biegać // Chodzę z drabiną i gaszę latarnie w uliczkach / Miękkim kapturem mroku osłaniam miłosne spiski”³⁰. Moment wytrącenia z rzeczywistości zakreślonej przez horyzont związków nawykowych, opisany tutaj jako wykroczenie poza konwencjonalne odczuwanie upływu czasu („chwile przestały biegać”), jeszcze dokładniej opisał Wat w opublikowanej na łamach drugiego tomu „Almanachu Nowej Sztuki” noweli *Prima aprilis*. Jej bohater, nudny i żyjący w żelaznych karbach rutyny bibliotekarz, podczas tytułowego dnia zostaje wytrącony z kolein przyzwyczajenia i zaczyna patrzeć na rzeczywistość w zupełnie inny sposób niż dotychczas. „Możesz patrzeć na jakąś rzecz dziewięćset dziewięćdziesiąt dziewięć razy i nic nie zamąci twego spokoju, lecz gdy spojrzysz na nią po raz tysięczny, grozi ci to straszne niebezpieczeństwo, że zobaczysz ją po raz pierwszy”³¹ – pisał Gilbert Keith Chesterton, którego twórczość była bardzo wysoko ceniona w środowisku „Almanachu”. Tak właśnie spojrział na rzeczywistość bohater noweli Wata, a to, co zobaczył, nieprzypadkowo zostało opisane jako ciąg „mnogich, komicznych epizodów, rozdawanych nam tak szczerze przez filmową taśmę ulicy (...), pociesznych sytuacji, mimowolnych chapliniadek”³².

Ten moment wyjścia poza utarte schematy wydobywał na wierzch utajony nonsens rzeczywistości. Na taśmie filmowej dokonywało się to w umownej, komediowej scenerii, bo świat wczesnych filmów z Chaplinem zredukowany jest do kilku ogólnych, pozbawionych głębi rysów, on sam zaś – jak zauważył Gilles Deleuze, pisząc o „prawie małej formy” i burlesce – porusza się pomiędzy jedną chwilą a drugą, korzystając nieustannie z daru improwizacji³³. Ujęcie takie koresponduje z uwagami André Bazina, mówiącymi o tym, że komediowym światem Chaplina rządzi zasada niewykraczania poza bieżącą chwilę, czego skutkiem jest oderwanie bohatera od biologicznego i społecznego świata oraz uwolnienie go od wszelkich

³⁰ S. Brucz, *Miłość*, [w:] tegoż, *Bitwa*, Biblioteka Nowej Sztuki, Warszawa 1925, s. 27.

³¹ G.K. Chesterton, *Napoleon z Notting Hill*, tłum. J. Łaszczoła, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1957, s. 29.

³² A. Wat, *Prima aprilis*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2 [przedr. w: tegoż, *Bezrobotny Lucyfer...*, dz. cyt].

³³ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008, s. 182–186.

determinant, a także pozbawienie bagażu przeszłości³⁴. Słowem rzeczywistość burleski przypomina świat współczesnych kreskówek:

Ani zbrodnia ani śmierć nie istnieją w polimorficznym świecie burleski, gdzie na zawołanie otrzymuje się i oddaje ciosy, gdzie latają kremowe ciastka i gdzie, wśród gremialnego śmiechu, upadają budynki. W tym świecie czystej gestykulacji, który jest także światem kreskówek, bohaterowie w zasadzie są nieśmiertelni, przemoc – wszechobecna i pozbawiona konsekwencji, nie ma poczucia winy³⁵.

Wydaje się, że awangardzystów fascynowała właśnie atmosfera owej polimorficznej, uproszczonej rzeczywistości, do której nie docierały realne problemy, z jakimi mierzyła się Polska u progu drugiej dekady XX wieku. W owym czasie przeżywali oni przyspieszony, powojenny karnawał, w którym euforia związana z zakończeniem wojny mieszała się z satysfakcją z upadku tradycyjnych wartości oraz optymistycznym przekonaniem o możliwości wykonania autentycznego gestu założycielskiego mającego stać się kamieniem węgielnym Nowej Sztuki. I mimo iż Stern i Wat ogłaszali z wielką pompą, że „wielka mała zwana djonisem już dawno zdechła”³⁶, to w rzeczywistości sytuowali swoje działania w nurcie żywiołu dionizyj-skiego, poszukując sprzymierzeńca na terenie kultury ludowej, a mówiąc ściślej – w wyrosłym na jej gruncie światopoglądzie karnawałowym. Groteska, parodia, obrazoburstwo, dowartościowanie materialnego oraz cielesnego wymiaru egzystencji, a wreszcie wizja świata na opak – to kategorie, które zdaniem Mikołaja Bachtina mogły być potężnymi środkami artystycznego poznawania życia i właśnie na takie narzędzia przekuli je awangardiści. Miały służyć przede wszystkim kontestacji oficjalnych norm i wartości, lecz równocześnie skutecznie odrealniały przestrzeń, nadając jej specyficzny status, bliski rzeczywistości burleskowej, unieruchomionej w teraźniejszości i pozbawionej kontekstu społecznego; wszak przygody „anielskiego chama” (tytuł tomu poezji Sterna) i ekstrawagancje podmiotu

³⁴ „Aktywność istot społecznych – twierdzi Bazin – zaplanowana jest w sposób dalekowzroczny i w miarę, jak się rozwija, kierunek tego rozwoju jest kontrolowany przez stałe odniesienie do rzeczywistości, która nadaje jej formę. Przylega ściśle do wydarzeń, których częścią się staje. Aktywność Charliego, wprost przeciwnie, jest złożona z serii samowystarczalnych, odrębnych chwil”. Zob. A. Bazin, *Charlie Chaplin*, [w:] *What Is Cinema?: Volume 1*, tłum. H. Gray, University of California Press, Berkeley 1967, s. 150–151.

³⁵ P. Bonitzer, *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*, Gallimard, Paris 1999, s. 49–50.

³⁶ A. Stern, A. Wat, *prymitywiści do narodów świata i do polski*, [w:] *Gga. Pierwszy polski almanach poezji futurystycznej*, Wydawnictwo „Futur Polski”, Warszawa 1920.

wczesnych wierszy Wata, dokonujące się pod firmowym znakiem „Absurd i S-ka”³⁷, nie mogły spełnić się w świecie realnym, warunkiem ich rozpoczęcia było przejście do zupełnie innego wymiaru. Ważyk dla nazwania owej przestrzeni stworzył nawet własną metaforę:

Przypomniała mi się – relacjonował swoje wrażenia z lektury opowiadań Jorge Luisa Borgesa – atmosfera okresu, który w skrócie nazywają „lata dwudzieste”, tak jak ją odczuwałem należąc do pewnego pokolenia i pewnej formacji umysłowej – uroki mistyfikacji intelektualnej, paradoksów historii, fantazji Wellsa i pomysłów Chestertona, marzenia o połączeniu treści sensacyjnej myślą filozoficzną, smak do niesamowitości, uroki podmiejskich mitologii. (...) Po roku 1925 ta atmosfera miała zniknąć. Ale po co krążyć, kiedy można zacytować siebie, chociaż może to wyglądać nieskromnie: *Inkipo*³⁸.

Inkipo, jak pisze w jednym ze swoich wierszy Ważyk, to „nieludzkie urojenie, końskie miasto, które sławili mistyfikatorzy, gdzie różowe kłaczce wyrastały nad ludzi / na przełaj stuleci biegły”³⁹, czyli – mówiąc inaczej – miejsce niepodlegające prawom zdrowego rozsądku oraz historii (dobitnie świadczą o tym wspomniane „biegnące na przełaj stuleci kłaczce”, ignorujące porządek i specyfikę doświadczenia historycznego). Królował tam duch absurdu i nonsensu, zawieszający aksjologiczną perspektywę wartościowania zdarzeń, sytuując je poza dobrem i złem, bo – podobnie jak w umownej scenerii burleski – nie brano tam „na serio zbrodni i człowiek jak las obojętniał”. Nierealność przestrzeni zostaje podkreślona przez przyrównanie panującej tam atmosfery do bajki; „żegnaj Inkipo – powiada podmiot – jeśli cię zobaczę / kiedyś, to chyba w książce pisanej dla dzieci”, dodając, że replika z pewnością unieważni najważniejsze cechy „oryginału”, zamieniając je w „spoczcziwałe miasteczko oraz kalkomanię odartą z mgły perłowej”.

Wiersz jest próbą wskrzeszenia aury owej „perłowej mgły”, trudnej do uchwycenia atmosfery, która sprawiała, że Inkipo było czymś więcej niż tylko baśniową krainą, wcielając i wyolbrzymiając niczym w soczewce intencje patronujące poszukiwaniom awangardzistów. I chociaż autor przedstawia to miejsce jako wyludnione, to na początku lat dwudziestych przebywali w nim bohaterowie poezji Wata, Sterna i Ważyka, zafascynowani nonsensem,

³⁷ A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, [w:] tegoż, *Eseje literackie*, dz. cyt., s. 336.

³⁸ Tegoż, *Borges i inni*, [w:] tamże, s. 297.

³⁹ Tegoż, *Pożegnanie Inkipo*, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 179. Na temat tego wiersza zob. Cz. Miłosz, *Pożegnanie Inkipo*, „Tygodnik Powszechny”, 27.07.2003.

paradoksem i mistyfikacją. Obywatелеm Inkipo był według nich również Charlie, który stanowił ich zdaniem wcielenie trickstera, anarchicznego buntownika, wnoszącego do świata pierwiastek karnawalizacji, rozsadzający od wewnątrz pozornie stabilne uniwersum. Jego burleskowe przygody nosiły przy tym piętno pewnej nierealności oraz tendencji do omijania poważnych problemów:

Nonsens Chaplina miał charakter na wskroś empiryczny, nie dążył do kwintesencji, ani do zamknięcia, nie mógł się przerodzić w formułę o bezsensowności świata czy egzystencji. Wesołe absurdy przechodnia w meloniku miały podkład melancholijny, liryczny, dramatyczny, ale nie było w nich rozpacz. Zrodziły się u schyłku epoki wiktoriańskiej i mogły się obejść bez myśli o śmierci. Dopiero pod koniec dwudziestolecia Chaplin odłożył melonik i zmienił się w rozpaczliwego mordercę, Pana Verdoux⁴⁰.

Brak „rozpacz” oraz „myśli o śmierci” to wspólne cechy wczesnych burlesek Chaplina oraz Inkipo. „Sojusz” pomiędzy nimi nie trwał jednak długo, do literatury awangardowej niedługo potem wkroczyła problematyka psychologiczna oraz społeczna, a stawiający pierwsze kroki film dźwiękowy już wkrótce nieodwracalnie miał odmienić oblicze kina. Zestawienie tych dwóch pozornie odległych zjawisk pozwala zrozumieć, dlaczego awangardiści tak chętnie łączyli postać Chaplina z epoką filmu niemego, przypisując największą wartość jego wczesnym kreacjom. „Prymitywna ewangelia człowieka w czarnym melonie jest uboga w słowa i nimi gardzi – twierdził Stern – słowa bowiem są hałaśliwe, częstokroć prawda ginie zagłuszona ich hałasem”⁴¹, Ważyk zaś dodawał po latach: „Widziałem w nim filozofa raczej niż mędrca. Mędrzec może obejść się bez mowy. Niemota Chaplina utwierdzała mnie w przekonaniu, że ważna, jeśli nie najważniejsza część tego, co warto wypowiedzieć, tkwi w wyobrazeniach”⁴². A kropkę nad i stawiał Cendrars, który nostalgicznie wspominał: „Fenomen Charliego polega na tym, że jest niemy. (...) Film niemy był czarno-białą metafizyką, czynną, prostą, nie zaś czczą propagandą, jaką stał się później”⁴³.

W słowach tych odbija się przekonanie, że film niemy był idealnym medium do komunikowania treści oraz walorów, na jakie zwracali uwagę

⁴⁰ A. Ważyk, *Kwestia gustu*, dz. cyt., s. 75. Film *Monsieur Verdoux*, o którym pisze Ważyk, nie miał premiery w międzywojniu, lecz dopiero w 1947 roku.

⁴¹ A. Stern, *Charlie Chaplin...*, dz. cyt., s. 44.

⁴² A. Ważyk, *Kwestia gustu*, dz. cyt., s. 74.

⁴³ B. Cendrars, *Charlie*, [w:] *Co jak co*, tłum. J. Giszczak, Noir sur Blanc, Warszawa 2003, s. 190.

reprezentanci Nowej Sztuki na przełomie drugiej i trzeciej dekady lat dwudziestych. Ich atencja dla tej formy kina trwała dopóty, dopóki potrafiła ona wyrazić bliskie im idee, natomiast gdy repertuar jej środków okazał się zbyt wąty, czyli – mówiąc inaczej – kiedy pojawiła się konieczność wyjścia z Inkipo, poczęli dostrzegać wpisane w nie ograniczenia. Jednym z sygnałów tej niewystarczalności było pojawienie się w filmie głosu, który, jak twierdzi Slavoj Žižek, „przerwał niewinność niemej burleski wprowadzając szczeliny do tego preedypalnego uniwersum nieśmiertelnej ciągłości oraz działając jak obcy obiekt plamiący niewinną powierzchnię obrazów”⁴⁴.

„Pokonanie bariery dźwięku nie jest dramatem zarezerwowanym wyłącznie dla dzisiejszych lotników, pilotów naddźwiękowych bolidów”, pisał na początku lat pięćdziesiątych Cendrars, łączący największe osiągnięcia Chaplina z czasami kina niemej⁴⁵. Przymus przekroczenia owego progu przez trampa rodził szereg problemów – szybko okazało się, że do karykaturalno-groteskowego sposobu bycia trudno dobrać odpowiedni ton głosu, ten zaś kłopot doprowadził do pewnego impasu, ponieważ „Charlie musiał milczeć, gdyż »zamknięty« był w swojej groteskowej sylwetce, którą sam dla siebie wynalazł, lecz której sukces i popularność nie wypuściły go już więcej i trzymały jak żelazna obręcz”⁴⁶. A kiedy w końcu zdecydował się przemówić, to początkowo sięgnął – jak w *Światłach wielkiego miasta* (*City Lights*, 1931) oraz w *Dzisiejszych czasach* (*Modern Times*, 1936) – po strategię subwersji, ukazując mowę „podminowaną od środka”⁴⁷, przystaczającą się w parodię konwencjonalnego dialogu. Dlatego należy się zgodzić, że powszechnie znana awersja Chaplina do głosu nie może być lekceważona jako proste przywiązanie do niemej raju, odsłania bowiem o wiele głębszą wiedzę o destrukcyjnej sile głosu, przewartościowującego dotychczasowe formy reprezentacji oraz sprawiającego, że „(...) niewinna wulgarna witalność filmu niemej zostaje zatracona, a w jej miejsce pojawia się królestwo podwójnych sensów, ukrytych znaczeń, represjonowanego pragnienia. Film was Chaplinesque, it will become Hitchcockian” – pisał Žižek, wskazując na istotę tej transformacji⁴⁸.

⁴⁴ S. Žižek, *Enjoy your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, Routledge, New York 2001, s. 1–2.

⁴⁵ B. Cendrars, *Charlie*, dz. cyt., s. 189.

⁴⁶ B. Balazs, *Wybór pism*, tłum. K. Jung, R. Porges, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 235.

⁴⁷ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 129.

⁴⁸ S. Žižek, *Enjoy your Symptom!*, dz. cyt., s. 1.

„Nowoczesna mitologia każdego dnia rozwiązuje się i zawiązuje”⁴⁹ – pisał Aragon w przywołanym na początku tego szkicu *Wieśniaku paryskim*, wyrażając tym samym przekonanie, że istotą epoki, w której dane mu było żyć, jest wewnętrzna dynamika, ustanawiająca i obalająca coraz to nowe obiekty zainteresowań i fascynacji. Temu samemu prawu podlegały poszukiwania awangardzistów usiłujących zamknąć swoje aspiracje w efektowne, poręczne formuły oraz znaleźć dla nich wyobrażenia i ikony, których specyfika korespondowałaby z charakterem ich poszukiwań. Fascynacja postacią Charliego jest jednym z symptomów zawiązywania się nowego systemu wyobrażeń o sztuce, systemu, któremu z różnych względów nie było dane ukonstytuować się do końca, bowiem euforyczna, nasycona karnawalizacją postawa, widoczna przede wszystkim w tekstach Wata i Sterna, została przez nich wkrótce zarzucona i wyparta przez zaangażowanie polityczne i społeczne. Pobyt w Inkipo stał się zamkniętym rozdziałem w ich biografii, nieco zresztą w powojennych wspomnieniach mitologizowanym, kiedy – jak pisał Ważyk – przebywali w oparach „różowej mgły”, usiłując wytyczyć dla swojej sztuki granice poza rzeczywistością społeczno-polityczną. Pod tym względem burleskowa postać Chaplina, która – zależnie od interpretacji – przybierała oblicze humanisty, anarchisty bądź trickstera, stanowiła jeden z kluczowych ośrodków nowoczesnej mitologii, wcielającej to wszystko, co według ich opinii nowoczesność miała do zaoferowania.

⁴⁹ L. Aragon, *Wieśniak paryski*, dz. cyt., s. 16.

8. Kronikarze i „fałszerze”

Powojenne wspomnienia twórców

z kręgu „Zwrotnicy” i „Almanachu Nowej Sztuki”

Spór o genealogię awangardy wybuchł na nowo pod koniec lat pięćdziesiątych. Rozpoczęty w międzywojniu, przez następne dekady tlił się nieostrzegalnie, podczas gdy kwestia nowatorstwa artystycznego zeszła na dalszy plan, przyćmiona przez dramatyczne wydarzenia wojny i pierwszych lat niepodległości. Jego kolejna odsłona nastąpiła po 1956 roku i rozpoczęła się w kontekście znacznie szerszego „sporu o nowoczesność”¹, który obejmował całe ówczesne życie literackie i wyładowywał się w dyskusjach na temat dalszego rozwoju literatury. Debiutujący wówczas reprezentanci pokolenia „Współczesności” chętnie powoływali się nie tylko na płynące z Zachodu inspiracje, lecz również na nowatorskie tradycje literatury polskiej, a zwłaszcza na futuryzm, w którym odnajdywali tak bliską sobie pochwałę swobody twórczej. Był to dla nich najważniejszy element awangardowego dziedzictwa, który przedkładali nad obecne w programie Awangardy Krakowskiej postulaty dyscypliny i ładu. Przede wszystkim to właśnie z tego względu „nie Julian Przyboś, jak należałoby oczekiwać, lecz futurysta Anatol Stern został pierwszym poetyckim mentorem »Współczesności«”². Na pierwszy rzut oka do Sterna przyciągała ich pochwała irracjonalizmu i bunt przeciw jakimkolwiek ograniczeniom sztuki, od Przybosia zaś odpychał autorytatywny ton jego wypowiedzi i dyrektyw artystycznych, w których pobrzmiwały echa optymizmu cywilizacyjnego, tkwiącego korzeniami jeszcze w latach międzywojennych. Ale w rzeczywistości sprawa

¹ Zob. G. Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Leopoldinum, Wrocław 1999, s. 196 i nast. Na temat powojennego konstrukttywizmu Przybosia w kontekście przemian sztuki po 1945 roku zob. P. Juskiewicz, *Cień modernizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013, s. 144 i nast.

² Tamże, s. 208.

była o wiele bardziej złożona, bo twórcy „Współczesności” mieli do autora *Sponad* stosunek ambiwalentny.

Z jednej strony oddawali należne honory temu najwybitniejszemu (...) reprezentantowi polskiej awangardy, z drugiej wyraźnie się go obawiali. (...) W ściśle sformułowanej, rygorystycznej, postrzeganej jako silnie normatywna koncepcji nowoczesności Przybosa upatrywali poważnego zagrożenia dla swej świeżo zdobytej swobody twórczej³.

Dlatego zwrócili się w stronę futurystów, których powieści i wybory wierszy ukazywały się wtedy drukiem po raz pierwszy od zakończenia wojny (*Pałę Paryż* Brunona Jasińskiego, *Wiersze wybrane* Stanisława Młodożeńca oraz *Wiersze dawne i nowe* Anatola Sterna). Znaczną część ich spuścizny chętnie przypominała zresztą redakcja „Współczesności” (Tytus Czyżewski, Aleksander Wat), zaś związani z nią krytycy zgodnie stwierdzali, że był to „najbardziej nowatorski kierunek literacki w okresie Dwudziestolecia”⁴.

Zwrot młodych poetów i krytyków w stronę futuryzmu wzbudził protest części pisarzy starszego pokolenia. Najbardziej zdecydowanie wypowiedział się Antoni Słonimski, który w ogłoszonym na łamach „Nowej Kultury” artykule *Ofensywa bezsensu* stwierdzał: „Dorabia się legendy i tworzy mitologię polskiego futuryzmu. Z paru wygłupień dość zresztą zabawnych, ale wtórnych i wzorowanych na futurystach włoskich i rosyjskich, robi się dziś jakiś kierunek opromieniony aureolą męczeństwa”⁵. A zaraz potem dodawał: „Można by całą ofensywę futurystyczną zbyć żartem i wzruszeniem ramion, gdyby to nie był jeden z odcinków szerokiego frontu walki racjonalizmu z irracjonalizmem”. Utrzymany w tak ogólnikowym tonie wywód Słonimskiego zmierzał nie tyle do tego, aby po raz kolejny zdyskredytować swoich dawnych adwersarzy, ile by podważyć ich wpływ na mający nastąpić po październikowych wydarzeniach rozwój poezji, dla której widział dwie możliwości: drogę „żarliwą”, polegającą na indywidualnym i racjonalnym dochodzeniu do socjalizmu, lub zatracającą się w irracjonalizmie i eskapizmie poezję „uciekierów”. Uosobieniem tej drugiej mieli być w mniemaniu Słonimskiego futuryści, a po części również ulegający ich wpływom młodzi poeci i krytycy „Współczesności”. Z tego właśnie względu z dużą dozą krytycyzmu pisał o „rzekomej rewolucyjności”, która usiłuje „patronować młodym poetom, zagubionym w trudnym okresie zmierzchu mitologii ideologicznych”⁶.

³ Tamże, s. 209.

⁴ *Od redakcji*, „Współczesność” 1957, nr 8.

⁵ A. Słonimski, *Ofensywa bezsensu*, „Nowa Kultura” 1957, nr 22.

⁶ Tamże.

Dyskusja o młodej poezji rozogniła dawne spory. Utrzymane w dość pryncypialnym tonie wywody Słonimskiego wywołały gwałtowną odpowiedź Sterna, który potraktował te oskarżenia jako kolejną odsłonę trwającego od pierwszych lat międzywojnia konfliktu między skamandrytami a futurystami. Wynikało to w znacznej mierze z faktu, że jego adwersarz operował katalogiem sformułowanych jeszcze w latach dwudziestych zarzutów, mówiących o związkach z faszyzmem, „niezrozumiałości” i zamiłowaniu poezji nowatorskiej do „blagi”. W koleinach dawnej argumentacji pozostał jednak także sam Stern, który w opublikowanym na łamach „Współczesności” artykule *Falszerze*⁷ przypominał (i wypominał) Słonimskiemu wcześniejsze polemiki i skandale, jakie towarzyszyły „wojnie podjazdowej” między reprezentantami skłóconych grup poetyckich. Ostatecznie sprawę konfliktu między pisarzami rozstrzygnął sąd koleżeński⁸, a jego ubocznym skutkiem było to, że redakcja „Współczesności” niedługo potem zdystansowała się do „awantury o polski futuryzm”⁹, uznając ją za obciążoną bagażem przeszłości dyskusję między „histeryzującym Sternem i nieostrożnym w sformułowaniach Słonimskim”¹⁰. Spór ten – co niekoniernie było intencją obu stron – mimowolnie utrwalał dość schematyczny i niepozbawiony uproszczeń obraz poezji dwudziestolecia, rozszczępionej na konkurujące ze sobą obozy: skamandrycki i awangardowy.

Opowiedzieć awangardę

„Księga Genezis międzywojennej poezji polskiej na jej pierwszych kartach, tyjących się samego początku, jest bardzo uproszczona”¹¹, pisał w tym samym czasie na łamach „Życia Literackiego” Kazimierz Wyka, komentując taki stan rzeczy. Utrwalony przez dyskusję między Słonimskim a Sternem podział przesłaniał zwłaszcza rozbieżności w poezji nowatorskiej, w obrębie której futurysty i przedstawiciele Awangardy Krakowskiej od samego

⁷ A. Stern, *Falszerze*, „Współczesność” 1957, nr 8.

⁸ Na ten temat zob. P. Majerski, *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, s. 167–186.

⁹ *Od redakcji*, „Współczesność” 1959, nr 50.

¹⁰ Tamże.

¹¹ K. Wyka, *Z „lawy metafor”*, „Życie Literackie” 1957, nr 31 [przedr. (ze zmianami) w to-mie *Rzecz wyobraźni*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959 oraz w wydaniach następnych].

początku rywalizowali o to, komu należy się historyczne pierwszeństwo w próbach zreformowania literatury polskiej oraz kto miał większy wkład w jej rozwój na przestrzeni kilku ostatnich dekad.

Popaździernikowy spór o futuryzm był częścią procesu „przypominania awangardy”, jaki nastąpił w kolejnych latach. Obok badaczy wzięli w nim udział najbardziej zainteresowani, czyli związani z tą formacją pisarze, którzy w ciągu kilkunastu kolejnych lat w historycznoliterackich esejach, szkicach autobiograficznych i tomach wspomnień wracali do początku – czy też raczej Początku – swojej przygody z literaturą. W ich tekstach wykuwała się rozpisana na wiele szkiców i tomów historia Pierwszej Awangardy, której zręby wyłaniały się wraz z publikacją *Awangardy* (1958), *Czasów heroicznych (i nieheroicznych)* (1963)¹² oraz *W Krakowie i w Paryżu* (1968) Jana Brzękowskiego, *Kwestii gustu* (1966) i nieco późniejszej *Dziwnej historii awangardy* (1974) Adama Ważyka, *Mojego Krakowa* (1963) Jalu Kurka, *Poezji zbuntowanej* (1964) i *Legend naszych dni* (1969) Anatola Sterna, wreszcie *Mojego wieku* (1977) Aleksandra Wata.

Niedawni piewcy jutra stawali się kronikarzami przeszłości. Występowali z wartkiego potoku zmian, które nie tak dawno jeszcze witali z entuzjazmem, skupiając się na tym, co owe zmiany bezlitośnie odesłały w przeszłość. A ponieważ chętnie widzieli się w roli wczorajszych rewolucjonistów, których upływ czasu wyniósł do roli nowych klasyków, z drobniawą niekiedy wręcz skrupulatnością rejestrowali dzieje okoliczności wystąpień, sympatii i animozji, przyjaźni oraz konfliktów. Ale z dzisiejszej perspektywy najciekawszym aspektem ich tekstów jest nie tyle sama warstwa faktograficzna, ile różne mechanizmy narracyjne, które zakorzenione były nie w jednym, lecz w kilku różnych dyskursach awangardowych. Choć autorów niósł w przeszłość ten sam cel – zbudowanie opowieści o dziejach sztuki awangardowej w Polsce – to już u samego źródła zamiar ten wikał się w trudności płynące z faktu, że klarowność owej opowieści zaburzana była przez zgiełk prywatnych narracji; autorzy przesuwali akcenty, korygowali granice i zmieniali perspektywy.

Patronowało im przekonanie, że historię awangardy należy napisać na nowo. Było ono podsycane przez głosy historyków literatury, na przykład Kazimierz Wyka we wspomnianym wcześniej szkicu pisał o dotychczasowym

¹² J. Brzękowski, *Awangarda. Szkic historyczno-teoretyczny*, „Przegląd Humanistyczny” 1958, nr 2; oraz *Czasy heroiczne (i nieheroiczne)*, „Twórczość” 1963, nr 5. Oba teksty zostały wydrukowane w tomie *Wyobraźnia wyzwolona*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966.

obrazie polskiej poezji międzywojennej jako o uproszczonej „księdze Genezis”, z której „wyrwane zostały liczne karty, które oglądane u samego początku, w momencie debiutu, mogły być odegrać nie mniejszą od tamtych dwóch rolę”¹³. W akompaniamencie takich właśnie argumentów i opinii rozpoczynał się – by przywołać formułę zaproponowaną przez Edwarda Balcerzana – nie tylko kolejny akt „wielkiej interpretacji Awangardy Krakowskiej”¹⁴, ale całej nowatorskiej formacji z lat międzywojennych, akt, w którym bohaterowie byli jednocześnie recenzentami i kronikarzami swoich niegdyśszych poczynąń.

Dopisując brakujące karty do wspomnianej książki, nie ograniczali się do podyktowanego kronikarskim obowiązkiem odnotowywania minionych wydarzeń, lecz dodawali do nich na marginesie własne uzupełnienia, próbując opowiedzieć spójną historię formacji, nakreślić jej metrykę, wskazać przodków, rodziców oraz następców. Działo się to w kontekście nieobecności na scenie ówczesnego życia literackiego Tadeusza Peipera, założyciela „Zwrotnicy” i intelektualnego patrona dyskursu rodzimej Pierwszej Awangardy¹⁵. W 1960 roku Julian Przyboś pisał:

Za dwa lata ojciec awangardy mógłby święcić (...) czterdziestolecie swego ojcostwa. Stał się tymczasem literackim dziadkiem i pradiadkiem, doczekał się prawych i nieprawych wnuków awangardy krakowskiej. Żyje i pisze w Warszawie, lecz w takim odosobnieniu, z dala od bieżącego ruchu literackiego, że w oczach młodych przemienił się w postać omgloną legendą¹⁶.

W tej sytuacji ustalenie prawomocnej genealogii Pierwszej Awangardy nie było łatwe. Pretendentów do schedy po Peiperze było kilku; każdy z nich chciał decydować o tym, kto jest dziedzicem „Zwrotnicy”, kto zaś odstępcą od jej zasad, w czyich tekstach wciąż tli się płomień awangardy, a w czyich

¹³ K. Wyka, *Z „lawy metafor”*, dz. cyt.

¹⁴ E. Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 273–274.

¹⁵ Choć Peiper publicznie nie zabierał głosu w tej dyskusji, to w pisanej wówczas *Księdze pamiętnikarza* stwierdzał: „Kiedy krytykuję manewrowanie literaturą Sterna, nie chodzi mi o moje inicjatorstwo czy pierwszeństwo, ani o wyróżnienie zalet tego, co zdziałiałem. Sprawy te są mi obojętne – dzisiaj. Nie będą mi obojętne – jutro. Ale już dzisiaj mierzi mnie wytwarzanie fałszów, w których głoszone przeze mnie idee zasadnicze są mieszane z innymi, z w a l c a n y m i przeze mnie. Mierzi mnie, że wytwarzana fałszersko mieszanina k o m p r o m i t u j e mnie. Krótko mówiąc, mierzi mnie fałszywa zieleni dookoła szyi Sterna” [podkr. oryg.]. T. Peiper, *Księga pamiętnikarza*, „Poezja” 1972, nr 1.

¹⁶ J. Przyboś, „Zwrotnica” Tadeusza Peipera, [w:] tegoż, *Sens poetycki*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1963, s. 172–173.

wyblakł lub zgasł. Niejasności były tym większe, że w polskim literaturoznawstwie wciąż jeszcze brakowało prac poświęconych przełomowi awangardowemu, jaki dokonał się w polskiej sztuce u progu lat dwudziestych. Co prawda istniał już szereg studiów na ten temat, lecz ówcześni badacze dopiero rozpoczynali mające potrwać jeszcze wiele dekad (i niezakończone do dziś) studia nad dokonaniem tej formacji¹⁷.

Historia literatury powstawała na oczach niedawnych awangardzistów. Wspomnienia, jakie publikowali w tym czasie, miały przede wszystkim walor faktograficzny, pozwalały na uzupełnienie wielu spośród białych plam na mapie literatury okresu międzywojennego. Dostarczały informacji na temat wydarzeń z pierwszych lat niepodległości, które siłą rzeczy były najmniej udokumentowane, a także ówczesnych kontaktów towarzyskich, krótkotrwałych sojuszy pomiędzy artystami i ugrupowaniami, wreszcie – „powszechnych meetingów w sprawie sztuki”, czyli różnorodnych imprez poetyckich i happeningów, podczas których wykuwał się etos awangardy. Choć miały one ulotny charakter, to zajmowały poczesne miejsce w narracji o początkach tej sztuki, nadawały jej bowiem heroiczny rys, który nie przygasł nawet mimo upływu kilkadziesiąt lat. „Wykazaliśmy wtedy”, pisał Brzękowski, „wiele wytrwałości, mocnej woli i hartu ducha w przeciwnościach, znajdując się w odosobnieniu i walcząc prawie ze wszystkimi”. A zaraz później dodawał, że owa epoka heroiczna „miała w sobie coś z fajerwerku, który zabłysnął i przeminął, ale pozostawiła (...) wspomnienie czegoś pięknego, bezinteresownego gestu naszej młodości, do którego w myślach chętnie wracamy”¹⁸.

Bohaterski ton opowieści wymuszał kompromis z tradycją. Wehikułami powrotów do młodości stawały się gatunki zakorzenione w kanonie literackim, przedkładające „pakt autobiograficzny” i precyzję faktograficzną nad nowatorstwo i eksperymenty formalne. Były to eseje rozpięte pomiędzy biegunami intymistyki a syntezą historycznoliteracką, a także autobiografie. Te drugie przybierały często kształt swobodnego katalogu, ich segmentacja odzwierciedlała poszczególne etapy życia lub była zapisem przyjaźni i znajomości autora. Kanwą dla układu *Mojego Krakowa* Kurka

¹⁷ Za przesadne, lecz symptomatyczne dla wspomnień awangardzistów, można uznać stwierdzenie Sterna, który w *Poezji zbuntowanej* pisał: „Czytelnik nasz przeżył niemal aż do 1963 roku w absolutnej i błogiej nieświadomości podstawowych zagadnień futuryzmu i awangardy europejskiej”. A. Stern, *Futuryści polscy i inni*, [w:] tegoż, *Poezja zbuntowana*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.

¹⁸ J. Brzękowski, *Czasy heroiczne (i nieheroiczne)*, dz. cyt., s. 230.

stały się wykazy członków Związku Literatów Polskich w Krakowie z lat międzywojennych, na podobnej zasadzie pomyślane zostały *Legends naszych dni* Sterna, a także kompozycja *W Krakowie i w Paryżu*, oparta na układzie chronologicznym i skupiona przede wszystkim na sylwetkach ówczesnych przyjaciół i znajomych Brzękowskiego.

Kompozycja tych książek dowodziła, że wczorajszym rewolucjonistom trudno było przybrać obojętny ton wobec wydarzeń, które wciąż jeszcze rozpalały ich wyobraźnię. Być może właśnie tym należy tłumaczyć powtarzającą się dysproporcję w rozmiarach poszczególnych części opowieści autobiograficznych. Partie dotyczące dzieciństwa i wczesnej młodości zostały w nich znacznie zredukowane, co sprawiało wrażenie, jakby autorzy chcieli jak najszybciej dotrzeć – by przywołać tytuł powieści Ważyka – do awangardowego „epizodu”, który zajmował centralne miejsce w ich biografii. Niepodzielnie królowały w nich wydarzenia z lat dwudziestych i trzydziestych, nadające opowieści logikę oraz narzucające jej ton. To, co wydarzyło się potem, również nie przykuwało ich uwagi w tak dużym stopniu i zreferowane zostało dość lakonicznie. Czasy drugiej wojny światowej i lata po niej następujące, widziane z perspektywy kraju (Kurek) i emigracji (Brzękowski), stawały się tylko tłem dla właściwego aktu, który zakończył się wraz z nadejściem września 1939 roku.

Dysproporcja pomiędzy poszczególnymi etapami ujawniała historycznoliterackie ambicje autorów. Mierzyli się oni nie tylko z niedoskonałościami pamięci, ale również z presją dyskursów, które wywierały wpływ na fabularyzację i strategię kompozycyjne. Na przykład w *Moim Krakowie* Kurka chronologia panowała jedynie na początku, kiedy zaś opowieść zbliżała się do przełomu drugiej i trzeciej dekady minionego stulecia, klarowny porządek autobiografii ulegał zamięnieniu, pojawiały się dygresje i powtórzenia. Linearny tok narracji przegrywał ze stawiającą opór czynnościom porządkującym materią wspomnień, zaś autobiograf – z analitykiem o ambicjach historycznoliterackich.

Niedogodności te próbował ominąć Ważyk w *Kwestii gustu*. Kładł on nacisk nie tyle na porządek wydarzeń, ile na doświadczenia wewnętrzne, i mierzył własną ewolucję intelektualną kalendarzem lektur. Przywoływał je na kartach wspomnień, które ciążyły w stronę „dziennika intymnego”, warstwa faktograficzna bowiem schodziła w nich na dalszy plan, przesłonięta przez „przygody intelektualne”. W ten sposób sprzęgał swą młodość z młodością epoki, a swoje dojrzewanie z następującym u progu XX stulecia przełomem intelektualnym, w którego ramach sytuował swoją twórczość.

A ponieważ był to proces złożony i wielostronny, rytm prowadzonej narracji porównał do „ruchu unoszonego wahadła”¹⁹, które wychwytywało z przeszłości pojedyncze wspomnienia i doświadczenia. Perspektywa historycznoliteracka zagościła w jego twórczości dopiero po upływie kilku lat, kiedy w *Dziwnej historii awangardy* spróbował podważyć kamienie węgielne mitów, które legły u podstaw powstających w latach sześćdziesiątych wspomnień konstruktywistów.

Podobne trudności pojawiły się w esejach historycznoliterackich. Choć miały one ambicje syntetyzujące, to ich autorzy z reguły traktowali historię awangardy wybiórczo, o pewnych jej aspektach mówili bardzo wiele, inne natomiast zbywali lakonicznymi wzmiankami lub całkowicie przemilczali. Dysproporcja ta widoczna była szczególnie wyraźnie w *Wyobraźni wyzwolonej* (1966), którą Brzękowski opatrzył chronologicznym aneksem *Najważniejsze wystąpienia i pozycje bibliograficzne futurystów i awangardy*. Jednak szeroka rozpiętość owego drobiazgowo zestawionego kalendarium wytyczała jedynie ramy dla wywodów pisarza, który w ambitnie zatytułowanym esej *Awangarda – szkic teoretyczno-historyczny* skupił się na kilku interesujących go aspektach dziejów tej formacji. Za fasadą naukowego tytułu Brzękowski snuł opowieść o ludziach i wydarzeniach, wobec których nie zawsze potrafił się zdystansować, co sprawiło, że balansował na granicy konwencji autobiograficznej i historycznoliterackiej, nie potrafiąc do końca zaakceptować reguł wytyczających granice każdej z nich. Spowodowało to kłopoty z usankcjonowaniem spójnego sposobu prowadzenia opowieści; w początkowych partiach narrator wypowiadał się w pierwszej osobie liczby pojedynczej, następnie ukrywał się za pierwszą osobą liczby mnogiej, potem z kolei wycofywał za kurtynę relacjonowanych wydarzeń i faktów, tworząc złudzenie bezstronności. Prowadziło to nieuchronnie do kolizji, która następowała w chwili, gdy zaczynał mówić o swojej twórczości i biografii. Na przestrzeni dwóch stron pojawiały się wtedy krańcowo odmienne strategie narracyjne, jak choćby w zdaniach: „Byliśmy fanatykami nowych form wyrazu” oraz „Po zawieszeniu »Zwrotnicy« Brzękowski wyjechał do Paryża”²⁰. Albo: „Doprowadziło nas to do powzięcia decyzji założenia »Linii« (...)” i – wkrótce potem – „W artykule

¹⁹ A. Ważyk, *Kwestia gustu*, [w:] tegoż, *Eseje literackie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 163.

²⁰ J. Brzękowski, *Awangarda. Szkic historyczno-teoretyczny*, [w:] tegoż, *Wyobrażenia wyzwolona*, dz. cyt., s. 150 i 152.

pt. *Życie w czasie* Brzękowski zwrócił uwagę na pragmatyczny charakter postulatów (...)”²¹.

Pisarz umieszczał siebie zarazem wewnątrz i na zewnątrz opowiadanej historii. Kombinacja obu perspektyw powracała w kolejnych tekstach Brzękowskiego, dochodziła do głosu również u Kurka, Sterna i (choć rzadziej) Przybosia oraz Ważyka. Pozwalała na dość swobodne przekraczanie granic między faktografią a mitografią, wprowadzając tym samym do wspomnień pierwiastek fabularyzacji, który otwierał pole do reinterpretacji wydarzeń z młodości. Jeśli jednak celem autobiografii miało zazwyczaj być uformowanie siebie na własne podobieństwo²², to w przypadku byłych awangardzistów za tym celem krył się kolejny, nadrzędny wobec pierwszego: chodziło o to, by ukształtować swoją młodość na podobieństwo burzliwej młodości epoki.

Autobiografie i wspomnienia tkwiły korzeniami w wielkich narracjach nowoczesności. Czerpały z nich nie tylko żywotną siłę, ale również zachętę, by modelować rytym wspomnień pod dyktando „Ducha Nowych Czasów”. Dlatego ich twórcy nie ograniczali się bynajmniej do biernego rejestrowania minionych wydarzeń, lecz wplatali je w snute przez siebie opowieści, w których – przynajmniej z dzisiejszej perspektywy – różnice były co najmniej tak istotne jak podobieństwa. Zaczniemy jednak od tych drugich, które stanowiły ramę dla „wielkiej opowieści” o Pierwszej Awangardzie. Miała ona trzy węzłowe punkty: prolog, „czasy heroiczne” oraz epilog, które przypadały odpowiednio na lata: 1918–1922 (futuryzm), 1922–1927 („Zwrotnica”) oraz 1928–1939 („zwycięstwo awangardy” i jej dalsza działalność). Epizodom tym przyświecały różne strategie fabularyzacyjne, ale na plan pierwszy wysuwały się dwie: awanturnicza i heroiczna. Odcisnęły wyraźne piętno na językowym kształcie tekstów, w których nieustannie pobrzmiwała metaforika militarna i batalistyczna, bliska tej, jaką nasyciona była ich publicystyka z lat dwudziestych.

Kurz bitewny dawno opadł, lecz retoryka pozostała. Podczas lektury wspomnień można wręcz odnieść wrażenie, że niektóre określenia sprzęgły się z minionymi wydarzeniami nierozzerwalnie. Kurek pisał o „biciu taranem w zapleśniały paseizm”, „pomrukach nadchodzącej burzy”, „bojownikach radykalnego, nowatorskiego frontu poezji”, „wymierzaniu policzków istniejącym gustom, gorszeniu burżujów, atakowaniu kołtunów”²³. Brzękowski mówił

²¹ Tamże, s. 156 i 157.

²² Por. G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, tłum. J. Barczyński, [w:] tegoż, *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009, s. 39.

²³ J. Kurek, *Mój Kraków*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1963, s. 86, 105, 87 i 113–114.

o „wykopaniu topora wojennego” i „kilku latach walki”²⁴, o działalności zaś programotwórczej wyrażał się jako o „aktach samoobrony teoretycznej”²⁵, często sięgał też po język konfliktu pokoleniowego, konsekwentnie posługując się określeniem „epoka burzy i naporu”. Z kolei „okres futurystycznej burzy i naporu” wspominał Stern, piszący też o „ogniu nowych wizji”, w którym „musiało spłonąć to, co wysłużyło się i zbutwiało”²⁶. Choć minione rewolucje w porządku społecznym i estetycznym stawały się po latach rewolucjami w porządku słów, to stylistyczny arsenał awangardy wciąż koncentrował się wokół podobnych kategorii. Zmieniło się natomiast jego zadanie; w międzywojniu miał służyć apoteozie przyszłości, teraz stawką w grze okazywała się przeszłość, a właściwie – jej wyretuszowany obraz. Chodziło przede wszystkim o to, aby precyzyjnie wskazać moment przełomu oraz jego najważniejszych aktorów. Zresztą nader chętnie korzystali oni z przywileju bycia zarówno świadkami, jak i interpretatorami opisywanych wydarzeń, budując opowieść z dwóch odmiennych strategii narracyjnych – autobiograficznej i historycznoliterackiej. Stawiało to ich w szczególnej sytuacji, której specyfikę Stern ujmował następująco: „Trochę się to odbywa jak w *Nowym Wyzwoleniu* Stanisława Ignacego Witkiewicza, gdzie postacie historyczne biorą udział w akcji na równi ze współczesnymi”²⁷.

„Postacie historyczne” nie ustawały w podkreślaniu własnych zasług dla współczesności. Wspomnienia byłych awangardzistów miały bowiem podwójny cel; z jednej strony miały ugruntować pozycję ich autorów na mapie historii literatury, z drugiej natomiast podkreślić prekursorski charakter ich twórczości. Pierwszy aspekt często siedł w parze z próbą uchylecia zarzutów, które towarzyszyły dziejom awangardy od samego początku, jak na przykład wtórności wobec dokonań artystów z innych krajów europejskich lub braku wrażliwości na problematykę społeczną²⁸. Drugi natomiast dochodził do głosu w licznych dygresjach, podkreślających znaczny wpływ tej formacji na bieg powojennej literatury polskiej.

„»Zwrotnica« – pisał w tym tonie Przyboś – przestawiła sztukę polską na tor nowoczesności. Skutków jej działalności szukać trzeba nie tylko

²⁴ J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 27.

²⁵ Tegoż, *Awangarda. Szkic historyczno-teoretyczny*, dz. cyt., s. 172.

²⁶ A. Stern, *Futuryści polscy i inni*, dz. cyt., s. 70.

²⁷ Tamże, s. 14.

²⁸ Na przykład Stern w *Poezji zbuntowanej* (s. 8) uchylał zarzut plagiatowości polskiego futuryzmu wobec jego europejskich poprzedników, Brzękowski zaś w *Awangardzie. Szkicu historyczno-teoretycznym* (s. 176–179) podkreślał humanizm awangardy i zainteresowanie sprawami społecznymi.

w programach i spełnieniach wielu grup awangardowych od »Linii« po niedawną krakowską »Zebrę« i dzisiejszą warszawską »Współczesność«²⁹. Z kolei Stern podkreślał, że »popularni poeci młodego pokolenia» zaciągnęli pokaźny dług u poetów futurystycznych, choć nie zawsze mają świadomość, kto tak naprawdę wytyczył szlaki, jakimi podąża ich poezja³⁰. Z opiniami tymi nie zawsze skłonny był zgodzić się Ważyk, który w zakończeniu *Dziwnej historii awangardy* dość jednoznacznie stwierdzał, że młode pokolenie poetów korzysta z »obrazów i myśli zatracających absurdem, z humoru obiektywnego, z ironii słownej, ze swobodnej i luźnej kompozycji, z poszerzonej odległości między sensami zdań, ze skoków myślowych i tematycznych, ze zwiększonej autonomii obrazu, z odległych kojarzeń w obrazie»³¹, czyli – mówiąc najkrócej – z dziedzictwa Nowej Sztuki. »Naszym najmłodszym nowatorom – pisał natomiast Kurek – wydaje się, że wyskoczyli samoistnie z głowy mitologicznej bogini»³², a na marginesie wspomnień o swoim debiutanckim tomie *Upały* (1925) odnotowywał: »Rzecz była drukowana – jak to leżało w ówczesnej konwencji literackiej – małymi literami i bez uwzględnienia jakichkolwiek znaków interpunkcyjnych. Uważajcie, »pryszczaci« i »turpiści« tak pisało się już przed trzydziestu ośmiu laty»³³. A w innym miejscu dodawał: »Słuchajcie młodzi z pokolenia »wściekłych« – nic nowego pod słońcem»³⁴. W napomnieniach takich pobrzmiwały akcenty, które nie do końca wpisywały się w ton awangardowych wypowiedzi i manifestów sprzed kilkudziesięciu lat.

Dawni reformatorzy i burzyciele stawali się wyczuleni na rolę tradycji literackiej. Po wywalczeniu sobie należnego miejsca w historii literatury ferowali wyroki niejako z jej wnętrza, nawołując do respektowania i uszanowania tego, co Pierwsza Awangarda niegdyś bez większych sentymentów odsyłała w przeszłość. Najdalej w tych napomnieniach szedł Kurek, wspierający rozważania historycznoliterackie wątkami autobiograficznymi.

Czy chcemy, czy nie chcemy», pisał, »wywodzimy się z odwiecznej uprawy kulturalnej, z niewzruszalnych kryteriów historii i tradycji, z pokładów Homera i Wergilego. Przekonany był o tym sam Marinetti, który zapoczątkował

²⁹ J. Przyboś, »Zwrotnica» Tadeusza Peipera, dz. cyt., s. 172.

³⁰ A. Stern, *Futuryści polscy i inni*, dz. cyt., s. 14.

³¹ A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, [w:] tegoż, *Eseje literackie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 381.

³² J. Kurek, *Mój Kraków*, dz. cyt., s. 192.

³³ Tamże, s. 104.

³⁴ Tamże, s. 140.

w roku 1909 anarchiczną rewolucję w sztuce (...), przyznał mi się do tego z dojrzałym, smutnym uśmiechem na ustach w 1937 roku – on, zaprzysiężony burzyciel i podpalacz³⁵.

Perspektywa taka unieważniała mitologiczny kalendarz awangardy. Przywołana przez Kurka, a przewijająca się we wszystkich narracjach awangardzistów, data pierwszego wystąpienia Filippa Marinettiego przedstawiała być „zerowym rokiem”, od którego należało liczyć osiągnięcia Nowej Sztuki. Stawała się raczej jednym z progów wyznaczających kolejny z wielu etapów, jakie przebyła literatura na drodze długiego, trwającego tysiące lat rozwoju.

„Mit zerwania” ulatniał się, a wraz z nim zmieniała się metaforika. Widać to wyraźnie w słowach Kurka, który pisał o „odwiecznej” uprawie kulturalnej, która korzeniami sięgała kultury antycznej. W podobnym tonie wypowiadali się też inni twórcy wywodzący się z kręgu „Zwrotnicy”. „Co pozostało z poetyki awangardy?”, pytał Brzękowski, i zaraz potem odpowiadał: „Nic w formie pierwotnej – i zarazem wszystko w stanie przekształconym. Poetyka awangardowa przeorała glebę, rozszerzając główne elementy jej metaforycznej obrazowości na twórczość całego pokolenia”³⁶. A w innym miejscu mówił: „Z Peiperowskiego drzewa świadomości jedzą owoce nawet ci wnukowie awangardy, co mienią się dziś nowatorami w Polsce, a niewiele o »Zwrotnicy« wiedzą”³⁷. Zmiana punktu widzenia przełożyła się na modyfikację słownika sięgającego do metaforiki dojrzewania i wzrostu, która była charakterystyczna dla nowoczesnych trybów narracji³⁸.

Upływ czasu sprawił, że we wspomnieniach zagościła też metaforika genealogiczna; Przyboś nazywał Peipera „ojcem awangardy”, siebie zaś widział w roli jego syna pierwotnego³⁹, z kolei Kurek pisał, że Awangarda Krakowska „spełniała rolę najstarszego, pierwotnego brata wobec późniejszych grup tego kierunku (warszawskiej, lubelskiej i wileńskiej)”⁴⁰. Przeżywając w tekstach po raz drugi własną młodość, awangardiści modelowali ją w zgodzie z własnymi wyobrażeniami, kreśląc linie genealogiczne i wektory wpływów, które miały cementować ich miejsce na mapie literatury XX wieku.

³⁵ Tamże, s. 193.

³⁶ J. Brzękowski, *Awangarda. Szkic historyczno-teoretyczny*, dz. cyt., s. 173.

³⁷ Tamże, s. 172.

³⁸ Por. Ch. Taylor, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, tłum. A. Puczejda, K. Szymaniak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2010, s. 235–236.

³⁹ J. Przyboś, „Zwrotnica” Tadeusza Peipera, dz. cyt., s. 170 i 171.

⁴⁰ J. Kurek, *Mój Kraków*, dz. cyt., s. 117.

Futuryzm, czyli „trzecia siła”

W tle tych przewartościowań odbywał się sąd nad futuryzmem, który był w dużej mierze kontynuacją sporów z międzywojnia. Oskarżycielami byli konstruktywiści z kręgu „Zwrotnicy”, którzy wyrażali niezachwiane przekonanie, że dopiero wraz z powstaniem tego czasopisma polska sztuka wkroczyła na nowe tory. Z tego względu konsekwentnie sięgali po argumentację, która patronowała pierwszym bilansom tego ruchu autorstwa Jasieńskiego i Peipera. Futuryzm przeorał świadomość Polaków – powtarzali za nimi – zainfekował ją bakcyłem nowoczesności, ale nie mógł uczynić nic więcej, padł bowiem ofiarą nie tyle wygórowanych ambicji, ile raczej własnej natury. Potrafił niszczyć tradycję, zrodzić chaos, lecz wśród jego reprezentantów nie było budowniczych, którzy potrafiliby pchnąć sztukę na nowe tory. W różnych konfiguracjach powracała opozycja destrukcja–konstrukcja, której z kolei patronowały inne, symptomatyczne dla konstruktywistów, przeciwstawienia: chaos–porządek i ludyczność–powaga.

Brzękowski we wspomnianym szkicu *Awangarda* pisał o futurystach: „Strona negatywna ich programu była bardzo rozbudowana; natomiast mało w nim było elementów konstruktywnych. Rola futuryzmu miała przede wszystkim znaczenie destrukcyjne”⁴¹. Nieco łaskawiej spoglądał na ich twórczość, dostrzegając w niej nie tylko „tendencję do burzenia dawnych wartości”, lecz także „dążenie do tworzenia nowej poezji”⁴². W następnych latach był jednak bardziej wstrzemięźliwy: „(...) ich bojowe nastawienie i niszcząca wszystko krytyka były dla nas sympatyczne, ale mimo tego coś zachęcało nas do ostrożności (...). Dlatego też nie szukaliśmy kontaktów z futurystami”⁴³. Wyznanie to pochodziło z napisanego w 1963 roku eseju *Czasy heroiczne (i nieheroiczne)*, który – jak miało okazać się kilka lat później – stanowił pierwszy krok w stronę autobiografii *W Krakowie i w Paryżu* (1968). Pomiędzy oboma tekstami istniały liczne podobieństwa; pierwszy stanowił swoisty szkielet kompozycyjny dla drugiego, wprowadzał najważniejsze wątki, które następnie zostały rozwinięte, lub – co może nawet ważniejsze – usunięte. Dotyczy to zwłaszcza fragmentu o futurystach,

⁴¹ J. Brzękowski, *Awangarda. Szkic historyczno-teoretyczny*, dz. cyt., s. 141.

⁴² Tamże, s. 143.

⁴³ Tegoż, *Czasy heroiczne (i nieheroiczne)*, dz. cyt., s. 185.

który został zredukowany do jednego akapitu poświęconego Jasieńskiemu i zamkniętego dość pryncypialną konkluzją:

Byłem zbyt ambitny, by starać się już wtedy, jako zupełnie nieznanego studentu uniwersytetu, nawiązać kontakt z futurystami. Dlatego dopiero późno, na krótki czas przed jego wyjazdem do Paryża, z Młodożeńcem nigdy osobiście się nie zetknąłem, a z Czyżewskim spotkałem się w Paryżu, gdy już miałem za sobą tomik wydany w „Zwrotnicy”⁴⁴.

Brzękowski sugerował tym samym, że nurty nowatorskiej sztuki biegły łożyskami, które nie zawsze się przecinały, a co za tym idzie – nie było wyraźnej kontynuacji pomiędzy jej wcześniejszymi i późniejszymi osiągnięciami. Wykluczając futurystyczny prolog z głównej opowieści o awangardzie, pisał: „Lata 1924–1925 należy uznać za okres narodzin awangardy”⁴⁵.

Marginalizowanie futurystów było zjawiskiem symptomatycznym dla wspomnień innych ekszwrotniczian. Najbardziej surowy był pod tym względem Przyboś, który we wspomnieniach z 1960 roku zachowywał o wiele większą rezerwę niż Brzękowski. „Mnie te manifesty bawiły – pisał – ale humorem przez redaktorów nie zamierzonym: śmiałem się nie z ich kawałów, lecz z nich samych”. W podobnym tonie wypowiadał się o ich poezji: „*But w butonierce* budził moje obrzydzenie. »Całując owrzodzone palce mojej syfilitycznej kochanki...« – nie, tego nie mogłem znieść. Nie tylko tego rodzaju erotyki, ale i popularny *Marsz* budziły moją awersję. Śmiałem się z tych, którzy na wieczorach recytatorskich oklaskiwali refren tego *Marszu*”. Podobnie jak Brzękowski, podkreślał też dystans towarzyski: „Nie byłem zwolennikiem tego ruchu, nie skorzystałem ze spotkania się z Jasieńskim u Tadeusza Peipera, ażeby z wodzem tego ruchu zawrzeć bliższą znajomość”⁴⁶. Ale Przyboś szedł jeszcze o krok dalej, podkreślając, że krótkotrwały sojusz Peipera z futurystami, którzy publikowali utwory na łamach „Zwrotnicy”, miał przede wszystkim charakter strategiczny i ulotnił się wraz z krzepnięciem idei konstruktywistycznych.

Nawet Kurek, sympatyk futurystów włoskich i osobisty znajomy Filippa Tommasa Marinettiego, w swoich wspomnieniach dystansował się od rodzimych twórców z tego nurtu, sprowadzając jego zasługi do „piany pierwszej fali szturmowej, gestu burzycielskiego, podpalającego, jaskrawej

⁴⁴ Tegoż, *W Krakowie i w Paryżu*, dz. cyt., s. 26.

⁴⁵ Tegoż, *Awangarda. Szkic historyczno-teoretyczny*, dz. cyt., s. 151.

⁴⁶ J. Przyboś, „Zwrotnica” Tadeusza Peipera, dz. cyt., s. 162.

demonstracji”, wyładowujących się w „charakterze zaczepnym, awanturniczym, prowokacyjnym”⁴⁷. Futuryzm określał mianem „przedawangardy”⁴⁸, stawiał wyraźną granicę pomiędzy futurystycznym prologiem a dalszym rozwojem awangardy, wyrażając przekonanie, że ówczesne dzieje sztuki „(...) rozłamywały się na dwie fazy, które zwykło się powszechnie określać mianem futuryzmu i awangardy. Kiedy pierwsza faza była wyrazem negacji, buntu, protestu, burzenia, demonstracyjnego pokrzyku, epatowania burżuja, żywiołowej zabawy – druga stanowiła etap konstruktywny, twórczy”⁴⁹.

Skoro przebieg owej granicy został ustalony, ważne było znaleźć się po odpowiedniej stronie. Dlatego w dość rozbudowanym fragmencie, jaki poświęcił swoim juveniliom, podkreślał: „Była to poezja nowa, z ducha nie wyrażająca treści futuryzmu, należąca do następnego etapu, do awangardy. Jako uczeń przeskoczyłem przez jedną klasę, nie uczęszczając do niej, przechodząc do następnej”⁵⁰. Znany z publicystycznych inklinacji Kurek wyraził wprost to, co inni poeci z kręgu „Zwrotnicy” mówili między wierszami; we wspomnieniach chętnie obsadzali się w roli „prymusów nowoczesności”, którzy widzieli dalej i ostrzej niż ich towarzysze z pierwszej linii frontu.

Byłym futurystom jednak taka rola nie odpowiadała. Na przykład Stern w poemacie *Rozmyślenia o poezji* zdecydowanie krytykował koncepcje Awangardy Krakowskiej, a zwłaszcza postulaty rygoru i „wstydlivosti uczuć”, określając także „lirykę integralną” mianem „przedszkola wyobraźni”. A jednocześnie podkreślał przełomową rolę futuryzmu w kształtowaniu się poezji polskiej, wynosząc go do rangi totalnego, wręcz kosmicznego buntu przeciw wszystkim konwencjom:

szanuję tych co płyną przeciwko prądowi
nie z prądem
to oni tworzą
rozżarzony liryki strumień
znam to
gdyż tworzyłem nasz futuryzm

Jestem z tego dumny –
po pierwsze:
był buntiem nie tylko wizji

⁴⁷ J. Kurek, *Mój Kraków*, dz. cyt., s. 114.

⁴⁸ Tęgoż, *Romantyk futuryzmu*, [w:] *Chora fontanna (wiersze futurystów włoskich)*, tłum. J. Kurek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 20.

⁴⁹ Tamże, s. 116.

⁵⁰ Tamże, s. 90.

ale i poetyckich sumień
przez co nasz kosmos poszerzył
po wtóre:
był pierwszym w historii naszej myśli prądem
który wystąpił
przeciwko wszelkiej konwencji
cóż może zmienić w tym legion fałszerzy?⁵¹

Płomienna mowa skierowana przeciw „fałszerzom” szła w parze z próbą napisania historii awangardy od nowa. Zamiar ten podjął Stern w *Poezji zbuntowanej* (1964), a szczególnie w otwierającym książkę eseju *Futuryści polscy i inni*, który przynosił próbę rehabilitacji futuryzmu i wywindowania go w hierarchii literackiej międzywojnia. Miał on historycznoliterackie ambicje i polemiczny adres; pierwsze wyładowywały się zwłaszcza w nakreślonym z rozmachem tle sztuki europejskiej, drugi dochodził do głosu wszędzie tam, gdzie pojawiał się wątek Awangardy Krakowskiej. Jeżeli jej twórcy próbowali w latach sześćdziesiątych stworzyć opowieść o dziejach sztuki awangardowej, to tekst Sterna można potraktować jako kontrnarrację, której celem było stworzenie przeciwwagi dla założeń, jakie wyłaniały się ze wspomnień konstruktywistów.

Linia obrony Sterna opierała się na argumentacji, którą wkrótce rozwinąć miał Ważyk. Pisał mianowicie: „Futuryzmowi naszemu, a następnie estetyce »Nowej Sztuki« i stworzonej przez nią poezji awangardowej zawdzięcza nasza liryka współczesna swą »wyobraźnię wyzwoloną« wraz z nieodłącznym od niej wysublimowaniem lirycznym, w którym nie ma miejsca (...) na schematyzm pseudorygoru»⁵². Konsekwencją takiej perspektywy było odwrócenie hierarchii, jakie w swoich wspomnieniach budowali poeci krakowscy, przekonani, że futuryzm był tylko młodzieńczym wybrykiem sztuki awangardowej, która szybko dorosła i zwróciła się w stronę poważniejszych zagadnień. Dla Sterna natomiast był on najbardziej ożywczym epizodem, którego oddźwięki i kontynuację przyniosły kolejne dekady. „Pseudorygor”, stanowiący odniesienie do idei głoszonych na łamach „Zwrotnicy”, stanowił w jego mniemaniu ślepy, a w najlepszym razie boczny tor rozwoju współczesnej liryki. Lista zarzutów była zresztą o wiele dłuższa; znalazły się na niej przede wszystkim krytyczne uwagi pod adresem „pisanych i porządkowanych wręcz z obsesyjnym uporem przez

⁵¹ A. Stern, *Rozmyślania o poezji*, „Współczesność” 1965, nr 22.

⁵² Tegoż, *Futuryści polscy i inni*, dz. cyt., s. 9.

jej twórców teorii odłamu krakowskiego awangardy”. Z przekąsem pisał o zaproponowanej przez Brzękowskiego koncepcji „poezji integralnej”, zaznaczając, że „nie kryła w sobie zbyt wiele zapładniającej treści”. Podobne uwagi kierował także pod adresem Peiperowskiego „układu rozkwitania”, sprowadzając jego znaczenie do rangi „komentarza poetyckiego autora do jego własnych wierszy”⁵³. Przy okazji kwestionował nowatorstwo programu głoszonego na łamach „Zwrotnicy”:

U węzłowia tego pisma stały bowiem nie tylko duchy kubistów, ale również anioł-
-stróż naszego pozytywizmu. Nosił on, co prawda, odpowiednio nowoczesną maskę, lecz wypowiadał niekiedy zdania, które z ciepłym uśmiechem przywitałby Świętochowski. (...) Mówię tu przede wszystkim o późniejszej teorii Awangardy Krakowskiej, teorii, której coraz silniejszym blaskiem przyświecała gwiazda „rygoru”. Potem zaczęły przyświecać także inne gwiazdy: „wstydu uczuć”, „oszczędności wyrazu”. Były to piękne gwiazdy, które świeciły już wówczas, gdy w swej *Sztuce poetyckiej* wiecznie młody Horacy szukał tego „złotego środka”, którego nie potrafił znaleźć wśród burz miotających nim namiętności⁵⁴.

Stern bronił polskiego futuryzmu przed niesprawiedliwymi ocenami, jakie przewijały się we wspomnieniach Brzękowskiego, Przybosa i Kurka. Inna sprawa, że obrona przez niego linia obrony była miejscami nieco karkołomna. Mankamenty widać było już w pierwszej części szkicu, poświęconej dokonaniom najwybitniejszych poetów futuryzmu europejskiego, których – co podkreślał wyraźnie i wbrew krytykom – „łączyło nie tyle burzenie przeszłości, ile moment konstruowania najbliższej przyszłości”⁵⁵. W ich poczet, obok Filippa Tommase Marinettiego i Władimira Majakowskiego, zaliczył również Guillaume’a Apollinaire’a, biorąc za dobrą monetę tytuł manifestu *Antytradycja futurystyczna* (*L’Antitradition futuriste*, 1913). Interpretacja tego „manifestu-syntezy” prowadziła do wniosku, że autor *Kaligramów* „wyznaczał kierunek natarcia, lecz nie wyznaczał rygorów”⁵⁶. Wyraźnie pobrzmiewała tutaj patronująca wywodom autora strategia, polegająca na konsekwentnym operowaniu opozycją wolność–rygor. Poszczególne jej elementy przypisywał – odpowiednio – „Nowej Sztuce” i „Zwrotnicy”. Pierwsza w jego mniemaniu celebrowała „wyobraźnię wyzwoloną”, druga – dyscyplinę, która stawiała się wędzidłem dla twórczości artystycznej⁵⁷.

⁵³ Tamże, s. 10.

⁵⁴ Tamże, s. 89–90.

⁵⁵ Tamże, s. 69.

⁵⁶ Tamże, s. 33.

⁵⁷ Tamże, s. 93.

Tymczasem według Sterna to poezja, a nie teoria, była przepustką na parnas poezji współczesnej. Dlatego podkreślał artystyczne walory utworów z kręgu futuryzmu i Nowej Sztuki, wskazując jednocześnie, że otwierały pole do eksperymentów i poszukiwań, jakie miały przynieść dopiero kolejne dekady. Stanowiły najjaśniejszy punkt na mapie ówczesnej sztuki awangardowej, a ich siła brała się z faktu, że „słowo zachowywało w nich swoje wartości rewolucyjne i nie zastygało w »znaki i matematyczne symbole«”⁵⁸. Autora *Poezji zbuntowanej* interesowało bowiem przede wszystkim to, co anarchiczne, subwersyjne, wymykające się regułom i kategoriom. Dlatego, w ślad za Kurtem Schwittersem, podkreślał doniosłą rolę, jaką w dziejach ówczesnej sztuki odegrał dadaizm, uderzający we wszechobecne wówczas „rygor, dyscyplinę i zasadę jedności”⁵⁹. Tego samego ducha niezgody odnajdywał we wczesnych wystąpieniach futurystów, podkreślając ich „anarchistyczny, społeczny i anty-społeczny bunt”⁶⁰. Znaczenie tych „momentów pokrewnych”, które upływ czasu wyniósł do rangi najbardziej radykalnych epizodów w dziejach polskiej nowoczesności⁶¹, dostrzegali zresztą ówcześni badacze.

Stern – adwokat futuryzmu – powoływał się w swojej mowie obrończej na autorytet historyków literatury, cytował publikację *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922* (1963) Heleny Zaworskiej, przypominał i rozwijał ustalenia Krystyny Stypułkowskiej na temat obecności Apollinaire’a w międzywojennej poezji i krytyce literackiej⁶². Nie cofał się też przed krytyką prac, które w jego mniemaniu przemilczały lub umniejszały znaczenie futuryzmu, na przykład Marii Dłuskiej zarzucał, że w *Studiach z historii i teorii wersyfikacji polskiej* (1950) pominęła doniosłe dla współczesnej liryki dokonania reprezentantów Nowej Sztuki⁶³. Z aprobatą

⁵⁸ Tamże, s. 9.

⁵⁹ Tamże, s. 49.

⁶⁰ Tamże, s. 50.

⁶¹ Por. B. Śniecikowska, *Dowolność dźwięku czy konceptyzm brzmieniowo-semantyczny – ile jest dada w polskim futuryzmie?*, [w:] tejże, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008, s. 243–453; A. Turowski, *Dadaistyczne konteksty*, [w:] tegoż, *Awangardowe marginesy*, Instytut Kultury, Warszawa 1998; M. Delaperrière, *Śladami dadaizmu*, [w:] tejże, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, tłum. A. Dziadek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004. Podobnie rolę dadaizmu w obrębie sztuki modernizmu postrzega m.in. Richard Sheppard. Zob. tegoż, *Modernism – Dada – Postmodernism*, Northwestern University Press, Evanston 2000.

⁶² Zob. K. Stypułkowska, *Apollinaire w krytyce polskiej międzywojennego dwudziestolecia*, „Przegląd Humanistyczny” 1961, nr 5.

⁶³ A. Stern, *Futuryści polscy i inni*, dz. cyt., s. 101.

witał natomiast poświęcone futuryzmowi szkice Kazimierza Wyki, który w *Rzeczy wyobraźni* (1959) upominał się o uznanie zasług tego kierunku dla rozwoju nowoczesnej poezji polskiej.

Właśnie Wyka był jednym z pierwszych reinterpreterów „księgi Genesis międzywojennej poezji polskiej”. Twierdził, że na pierwszych stronach była ona nazbyt uproszczona, tworzyły ją bowiem dwie karty: „na jednej Skamander i Warszawa – grupa poetycka od pierwszych kroków nie posiadająca rywali, aż do tradycji poezji narodowej przeszła w powszechnym oklasku”, na drugiej natomiast „Awangarda i Kraków – grupa później i z większymi oporami przechodząca po szczeblach uznania”⁶⁴. Tym sposobem została z niej wymazana „trzecia siła”, czyli futuryzm, który chronologicznie był pierwszą kontrpropozycją wobec twórczości skamandrytów. W podobnym tonie wypowiadał się również Stern, który stwierdzał, że to, co „niektórzy nasi krytycy i historycy literatury usiłują ukazać jako »poezję dwudziestolecia«, jest zazwyczaj uporządkowanym królestwem schematów”⁶⁵. Przebudowa owego „królestwa” budziła jednak sporo zastrzeżeń, które chyba najbardziej sugestywnie sformułował Wat w *Moim wieku*, gdzie w dość pryncypialny sposób, choć również z pełną świadomością jednostronnego charakteru własnych sądów, pisał, że „Stern i Wyka, żeby znaleźć coś, jakąś przeciwwagę Skamandrowi, piszą rozprawy na ten temat, niesłuchanie wydymają znaczenie tego ruchu”⁶⁶. Zresztą nie ułatwiała tego spuścizna futurystów, która, jak zauważał Zbigniew Jaroński, w odróżnieniu od jednolitego i zwartego programu Awangardy Krakowskiej, była zróżnicowana i mocno zindywidualizowana. Ponadto wchodzące w jej skład hasła „stały się wspólną własnością wszystkich orientacji nowatorskich, a w pewnej mierze nawet całej polskiej poezji. Lecz równocześnie zatraciły swe związki z programem futurystycznym.

⁶⁴ K. Wyka, *Dwa skrzydła poezji Anatola Sterna*, „Poezja” 1969, nr 6 [przedr. w: tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Kraków 1977].

⁶⁵ A. Stern, *Futuryści polscy i inni*, dz. cyt., s. 102.

⁶⁶ A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. 1, oprac. R. Habielski, Universitas, Kraków 2011, s. 30–31. W innym miejscu dodawał: „Od kilku lat, od jakiegoś 1956 roku, krytyka krajowa, zarówno akademicka, jak zwykła, poczynając od Wyki, różni młodzi doktoranci i młodzi krytycy, po prostu w poszukiwaniu »ojców« wpadli na ten, z wczesnych dwudziestych lat, okres futuryzmu. (...) Ich pobudki były jasne: oderwać się i pluć na całą estetykę socrealistyczną, a jednocześnie całkowicie oderwać się od niemilego i żenującego Skamandra, a także od Krakowskiej Awangardy, która się wszystkim – może przez wyjątkowy despotyzm, manię wielkości i pedanterię Przybosa – piekielnie sprzykrzyła. Oczywiście, działał tu również taki Stern, który otoczył to wszystko mitologią, zmyślał fakty, zmyślał sensy itd.”. Tamże, s. 39–40.

Stały się wspólne – więc niczyje”⁶⁷. Jednak to właśnie na fali dokonującego się w drugiej połowie lat pięćdziesiątych „powrotu futuryzmu” wkład tego kierunku w rozwój nowoczesnej poezji polskiej zaczął być dostrzegany i doceniany. Był to jednak proces stopniowy, bo jeszcze Stern w 1963 roku pisał nie bez pewnej goryczy:

W tej prawdziwej walce „wszystkich ze wszystkimi”, jaką jest zazwyczaj źle pojęta rywalizacja poetów, uczyniono wiele, aby ukryć przed czytelnikiem wielki wkład, pełną poświęcenia pracę i naszą walkę o nową sztukę.

A jednak, źródła tej poezji niekiedy grzebane niechętnymi lub obojętnymi dłońmi nie tylko nie przestały żyć swym utajonym życiem, lecz wciąż karmią naszą młodą poezję. Wulkan tej liryki może w pewnych okresach czynił wrażenie zamartłego, ale nie wygaś. Obecnie najwybitniejsi przedstawiciele dawnego pokolenia uczonych, podobnie jak młodzi badacze i poeci, zaczynają odkrywać jego tajemnice. (...) Była to poezja, która pierwsza u nas w dwudziestoleciu międzywojennym wystąpiła przeciw zasadzie konwencji poetyckiej: musiała więc częstokroć uciekać się do zbrutalizowanego obrazu, gdyż inaczej nie mogłaby walczyć z odmianą estetyzującą ani żadną inną symbolizmu lub kierunków pokrewnych. Artystycznie przetworzoną polifonię ulicy, jej język, jej zadyszane rytmy ona dopiero, poezja futurystów, odkryła czytelnikowi dzięki wyzwolonej przez siebie formie⁶⁸.

Argumenty te miał wkrótce rozwinąć Ważyk, który w swoich rozważaniach kwestionował i odwracał skonstruowane przez zwrotniczów hierarchie, umniejszał znaczenie konstruktywizmu, a jednocześnie wysuwał na pierwszy plan snutej przez siebie opowieści postacie, które upływ czasu i historia literatury odsunęły na boczny tor dziejów awangardy. Narracja ta powstawała w kilku etapach.

⁶⁷ Z. Jarosiński, *Wstęp*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i koment. Z. Jarosiński, wyb. i przygot. tekstów H. Zaworska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978, s. CXVIII.

⁶⁸ A. Stern, *Futuryści polscy i inni*, dz. cyt., s. 101–102.

9. Od *Epizodu* do *Dziwnej historii awangardy*.

Nowa Sztuka według Adama Ważyka

Adam Ważyk opowiadał dzieje Nowej Sztuki kilkakrotnie. Najpierw przedstawił je w opublikowanej w 1961 roku powieści *Epizod*, następnie, po pięciu latach, w *Kwestii gustu* (1966), a po upływie kolejnej dekady w *Dziwnej historii awangardy* (1976). Za każdym razem sięgał po inną konwencję, naświetlał wydarzenia z odmiennej perspektywy oraz umieszczał je w różnym kontekście. W pierwszym przypadku był to gatunek „powieści o artyście”, zarysowujący horyzont intelektualnych doświadczeń bohatera, w drugim – esej nawiązujący do konwencji autobiografii duchowej, wreszcie w trzecim – historycznoliteracki szkic o wyrażnie polemicznych ambicjach. I to właśnie to ostatnie ujęcie zyskało największy oddźwięk, zwłaszcza ze względu na rewizjonistyczny wydźwięk postawionych tam tez, które wzbudziły żywą dyskusję na temat awangardowych tradycji literatury międzywojennej¹. Ważyk „likwidował” bowiem awangardę z pozycji jej sympatyka², wzywając do rewizji obrazu, jaki wyłaniał się z dotychczasowych prac historycznoliterackich poświęconych tej tematyce. Choć polemiczny adres takiego przedsięwzięcia rysował się dość wyraźnie³, to bynajmniej nie przesądzał o ostatecznym wydźwięku opinii zawartych w *Dziwnej historii awangardy*. Jej autorowi chodziło nie tylko o napisanie na nowo jednego z rozdziałów „księgi Genezis literatury międzywojennej”, o jakiej dwie

¹ Por. recenzje *Dziwnej historii awangardy*: Z. Bieńkowski, *Dziwna przygoda*, „Twórczość” 1975, nr 12 i *Moja krótka pamięć*, „Twórczość” 1976, nr 3 oraz A.K. Waśkiewicz, *Glosa na marginesie*, „Nurt” 1977, nr 6.

² Por. T. Cieślak-Sokołowski, „Kres obiektywny”. O trzech likwidacjach awangardy (Adam Ważyk, German Ritz, Julita Fiedorczuk), [w:] *Awangarda i krytyka. Kraje Europy Środkowej i Wschodniej*, red. J. Kornhauser, M. Szumna, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.

³ Można przypuszczać, że *Dziwna historia awangardy* była zawołowaną polemiką z pracą Janusza Sławińskiego *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej* (1965), gdzie twórczość Ważyka stała się temem dla rozważań o teorii i praktyce artystycznej Tadeusza Peipera, Juliana Przybosa, Jana Brzękowskiego i Jalu Kurka.

dekady wcześniej wspominał Kazimierz Wyka⁴, lecz również o uwzględnienie w jej następnych częściach wpływu, jaki Nowa Sztuka wywarła na kolejne pokolenia poetów.

Zanim jednak Nowa Sztuka stała się dla Ważyka wycinkiem w dziejach międzywojennej literatury, była przede wszystkim przygodą duchową, sprzęgniętą nierozzerwalnie z atmosferą epoki, w jakiej dane jej było się narodzić i przedwcześnie zwiędnąć. Właśnie w ten sposób pisarz próbował opowiedzieć jej dzieje w powieści *Epizod* (1961), która ukazała się w czasie, gdy powstawały pierwsze „genealogie awangardy”, i stanowiła dla nich swego rodzaju alternatywę, te same bowiem wydarzenia naświetlała z zupełnie innej perspektywy. Choć – na co do razu zwrócili uwagę recenzenci – nawiązywała do biografii autora⁵, to rezygnowała zarówno z paktu autobiograficznego⁶, jak i z precyzji dokumentarnej, porzucając kronikarską skrupulatność i wierność faktom na rzecz prozy fikcyjnej. Rozwiązanie takie z jednej strony miało pozwolić na wyeksponowanie kręgu zagadnień, które w przekonaniu pisarza stanowiły kamień węgielny estetyki Nowej Sztuki, choć – z drugiej strony – nie unieważniło bynajmniej procesów mityzacyjnych, lecz skierowało je w inne łóżyisko.

Epizod, czyli kryzys

Opowieść heroiczna została zastąpiona mitem duchowej przygody. Ważyka nie interesowała podróż ku nowej epoce, której konturów wypatrywali na horyzoncie konstruktywiści, lecz droga w głąb wnętrza ludzkiego, jaka

⁴ K. Wyka, *Dwa skrzydła poezji Anatola Sterna*, „Poezja” 1969, nr 6 [przedr. w: tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Kraków 1977].

⁵ Zob. T. Burek, *Przedrzeźniona rozpacz*, „Twórczość” 1961, nr 8; A. Kijowski, *Ze szkoły szyderców*, „Przegląd Kulturalny” 1961, nr 23; J. Kott, *Edukacja niesentymentalna 1924*, „Przegląd Kulturalny” 1961, nr 23; R. Matuszewski, *Epizod dwudziestolecia*, „Nowa Kultura” 1961, nr 30; M. Wyka, *Epizod prawie historyczny*, „Życie Literackie” 1961, nr 39; H. Zaworska, *Chroniczny brak cudów*, „Nowe Książki” 1961, nr 11. Recenzenci zgodnie wskazywali na autobiograficzne podłoże *Epizodu*. Burek i Kijowski podkreślali także demaskatorskie intencje pisarza oraz interpretowali powieść w kategoriach groteski i paszkwilu na epokę, ten pierwszy widział w niej „»Próchno« awangardy”, drugi zaś – „szyderstwo z epoki naiwnej”.

⁶ W typologii Philippe’a Lejeune’a utwór Ważyka sytuuje się blisko kategorii „powieści autobiograficznej”, pojmowanej jako „tekst fikcjonalny, gdzie opierając się na domniemanych przez siebie podobieństwach, czytelnik ma prawo sądzić, że zachodzi tożsamość autora i postaci, podczas gdy sam autor taką tożsamość neguje albo przynajmniej nie chce jej afirmować”. Por. Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, tłum. A. Labuda, [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, Universitas, Kraków 2001, s. 34.

rozpoczęła się wraz z pierwszymi odkryciami psychoanalizy i sekundującej jej poszukiwaniom literatury. Dlatego w *Epizodzie* skupił się nie tyle na opowiadaniu spójnej i zamkniętej historii, ile raczej na odsłonięciu wiązki problemów, które koncentrowały się wokół przemian w pojmowaniu natury ludzkiej i procesów rozgrywających się pod powierzchnią świadomości. Powracał w ten sposób do zagadnień, które zaprzętały jego uwagę w latach międzywojnia, dochodząc do głosu najpierw w poezji, a później w opowiadaniach i powieściach, a zwłaszcza w opublikowanych na rok przed drugą wojną światową *Mitach rodzinnych* (1938).

Była to powieść o przełamywaniu się starego i nowego świata. Jej epicki rozmach wyładowywał się w obrazach zmierzchu *la belle époque*, schyłku epoki mieszczaństwa i erozji systemu wartości, któremu hołdowała ta formacja. Katalizatorem rozpadu były odkrycia naukowe, za sprawą których dawne „prawdy i zasady rozleciały się w strzępy”⁷, pozostawiając po sobie zdezaktualizowane przyzwyczajenia i związki nawykowe, zalegające na drodze nowych, domagających się uznania, teorii. Narrator opisywał te wydarzenia przez pryzmat zawikłanych losów rodziny Karczów, którzy hołdowali starym normom i zasadom, nie zdając sobie sprawy z doniosłości wydarzeń, jakie rozgrywały się na ich oczach. Wynikało to z faktu, że spoglądali na świat przez pryzmat tytułowych „mitów”, czyli schematów poznawczych, które upraszczały rzeczywistość i unieruchamiały ją w poręczne formuły. Wolny od nich był jedynie najmłodszy z Karczów, początkujący poeta Albin, który powoli zaczynał pojmować, że „to, co nazywano naturą ludzką, było czymś elastycznym”⁸, możliwym do uchwycenia jedynie przez odrzucenie związków nawykowych i zastąpienie ich kontemplacyjnym widzeniem „wiążącym rzeczy inaczej”⁹.

O jego dalszych losach opowiadał *Epizod*. W trakcie kilku lat, jakie dzieliły fabułę obu powieści, przeistoczył się z chłopca w młodego poetę, mającego za sobą publikację wierszy w „poważnym czasopiśmie literackim”¹⁰ (E: 73), a przed sobą – wydanie pierwszego tomu. Obracał się w środowisku awangardowych artystów, głoszących konieczność stworzenia nowego, dostosowanego do czasów współczesnych, języka wrażliwości, którego alfabet wykładali na łamach wydawanego wspólnie almanachu.

⁷ A. Ważyk, *Mity rodzinne*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1938, s. 117.

⁸ Tamże, s. 225.

⁹ Tamże, s. 314.

¹⁰ Tegoż, *Epizod*, Czytelnik, Warszawa 1961, s. 73. Dalsze cytaty zaczerpnięte z tej pozycji oznaczane będą symbolem E z podaniem numeru strony.

Ich sylwetki opisane zostały w sposób przywodzący na myśl twórców z kręgu „Almanachu Nowej Sztuki”: Albin to *alter ego* pisarza¹¹, Walery Gliński przypomina Stanisława Brucza, zaś autor wiersza, w którym świat został przyrównany do „nabitej bomby” (E: 83)¹², to jeden z pomysłodawców tego czasopisma – Stefan Konrad Gacki. Podobnie skonstruowano postacie drugiego planu; Teofil Roch, dawny futurysta, „zapalony wielbiiciel Majakowskiego”, piszący wiersze „nasycone wyzywającym sensualizmem” (E: 89), to Anatol Stern, Bronisław Iwanowski jest pierwowzorem Bronisławskiego, a poglądy Ambrodziewicza na temat „tajemnicy bytu” i „jedności w całości” (E: 192–3) przywodzą na myśl koncepcje głoszone przez Witkacego, który publikował zresztą na łamach „Almanachu Nowej Sztuki”. Zbieżności te pozostawały jednak w cieniu, przesłonięte przez nadrzędną strategię kompozycyjną.

Epizod nie był „powieścią z kluczem”, lecz „powieścią o artyście”. Roztrząsane przez bohaterów zagadnienia estetyczne i filozoficzne nie odzwierciedlały tylko poglądów konkretnych środowisk i osób, lecz urastały do rangi uniwersalnych dylematów, z jakimi musieli się mierzyć reprezentanci Nowej Sztuki u progu lat dwudziestych. W ujęciu Ważyka były to zresztą problemy i doświadczenia, których specyfika nie do końca przekładała się na język haseł i manifestów, co sprawiało, że trudno było je wyartykułować za pomocą stylistycznego arsenału, jakim dysponowała ta formacja. Awangardowa rewolucja odbywała się w porządku słów i pojęć, lecz sięgała sfery, która stosunkowo niedawno odsłoniła się oczom nowoczesnych.

Ważyk relacjonował przygodę awangardy za pomocą słownika, w którym pierwszoplanową rolę odgrywała kategoria kryzysu. Pojawiała się ona już w *Mitach rodzinnych*, gdzie przyspieszonej erozji ulegały fundamenty świata mieszczańskiego, on sam zaś trwał jedynie siłą inercji, nękany kolejnymi wydarzeniami zwiastującymi jego koniec. Choć kulminacja serii wstrząsów przypadła w powieści na drugą dekadę minionego stulecia, to pisarz w swoich diagnozach pomijał w zasadzie wydarzenia historyczne. W rozgrywającej się w trakcie pierwszej wojny światowej fabule pojawiały się jedynie odległe echa frontowych walk, podczas gdy na polach bitewnych dobiegały ostatnie dni świetności idei postępu, uwagę bohaterów powieści zaprzętały o wiele bardziej wydarzenia, jakie rozgrywały się w laboratoriach

¹¹ Por. przyp. 3 w tym rozdziale.

¹² Mowa o fragmencie wiersza S.K. Gackiego *Anarchista*: „Wierzajcie, to jest najlepszy ze światów / odemknięty naroścież jak drzwi poematu – / trzymany w równowadze mego nosa trąbą / chociaż cały nazewnątrz jest nabita bomba!”. „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.

uczonych. To właśnie w naukach ścisłych dokonywał się w ich mniemaniu przewrót, z którego konsekwencjami zmierzyć się miała literatura i sztuka¹³.

W *Epizodzie* objawy kryzysu nie ustąpiły, lecz – przeciwnie – uległy spotęgowaniu. Rok 1924 był w kalendarzu Ważyka jednym z kolejnych lat, w których stopniowo dopalały się resztki minionej epoki, trwającej na przekór historii, polityce i apologetom „Ducha Nowych Czasów”. Przekonanie takie towarzyszyło bohaterowi od pierwszych stron powieści; wywoływało je „poczucie dawności” pejzażu miejskiego (E: 7), zwielokrotniało „stare mieszkanie o niskich sufitach”, a utwierdzało obraz zamieszkaney przez jego rodzinę kamiennicy, w której „nic od lat się nie zmieniło” (E: 8). Narrator chętnie zresztą wprowadzał Albina do miejsc, gdzie rekwizyty minionej epoki gromadzone były w ilościach tak znacznych, że przestrzeń przeistaczała się w rupieciarnię będącą karykaturą minionego porządku. Strategia taka najwyraźniej dochodziła do głosu w drobiazgowym opisie mieszkania Ewy, gdzie „surowe popiersie Dantego” sąsiadowało z „gipsową, mitologiczną panną, miejscami obłupaną, ze smugami patyny i kurzu na sfałdowanej tunice” (E: 26), „alabastrową psyche pretensjonalnie wtulającą głowę w ramiona” i „starymi, zużytymi meblami” (E: 27).

Ważyk stawiał wyraźną linię demarkacyjną między Starym a Nowym. Inscenizował w ten sposób konflikt, który stanowił węzłowy punkt wszystkich awangardowych narracji, a jednocześnie zawieszał Albina w swoistej „międzyepoce”, gdzie na różnych prawach i nie do końca jasnych zasadach współistniały obok siebie przeszłość i teraźniejszość. Kluczowym impulsem, jaki kierował poczynaniami bohatera, stawała się zmiana i patronujący jej mit zerwania, czyli kolejny chwyt z retorycznego arsenału awangardy¹⁴. Jego wykładnikiem były aforystyczne stwierdzenia: „Świat się powiększył, rozszerzył, nie można na sobie dźwigać całości. Dzisiaj byłoby to uzurpacją” (E: 109). Albo: „Świat, w którym się teraz obracał, (...) zawierał dawne elementy, dziwnie rozrzucone, w zmodyfikowanych układach, w nieoczekiwanych skojarzeniach” (E: 53). Obrazy zmieniającej się rzeczywistości prześladowały Albina, który zwykł rozpatrywać swój stan w kategoriach przymusowej izolacji: „świat żył i zmieniał się za jego plecami, kiedy on siedział tu przy stole, zamurowany w swoich osiemnastu latach” (E: 8). Powracające w powyższych fragmentach słowo „świat” stawało się kluczem

¹³ Por. L.D. Henderson, *Modernism and Science*, [w:] *Modernism*, vol. 1, red. A. Eysteinson, V. Liska, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia 2007, s. 383–404.

¹⁴ B. Hjartarson, *Myths of Rupture. The Manifesto and the Concept of Avant-Garde*, [w:] tamże, s. 173–194.

do uzasadnienia tęsknot bohatera, który z niecierpliwością oczekiwał na okazję do wyrwania się z symbolicznego odosobnienia i przekroczenia „muru osiemnastu lat”.

Jego przygoda zaczynała się od doświadczeń negatywnych i ku takim samym doświadczeniom zmierzała. Na pierwszych stronach powieści dominował brak; Albin zmagał się z dręczącym go poczuciem nierealności, które wyładowywało się w opisach nierzeczywistych ulic miasta pogrążającego się w zmroku i mgłę. W ślad za nim szło poczucie braku sensu i „jątrzące” oraz „przekłète poczucie przypadkowości” (E: 9), które usiłował zagłuszyć, biorąc udział w brutalnie stłumionej przez policję manifestacji bezrobotnych.

Ważyk inscenizował dylematy Albina tak, aby na pierwszym planie znalazły się kwestie poznawcze, co odbiło się na sferze jego zainteresowań: nie zajmowała go zupełnie modernizacja, na której część hymny pisali w tym czasie konstruktywiści, nie przejmował też od nich koncepcji estetycznych, sposobu wartościowania rzeczywistości czy też słownika. Jego uwaga skupiała się na sprawach, którym wiele uwagi poświęćali poeci wczesnego modernizmu. W jednej z „rozmów istotnych”, jakie prowadził ze współwydawcami almanachu, przywoływał sfingowany przez Edgara Allana Poe’go cytat, który ten wplótł do *Eleonory*: „*Agressi sunt mare tenebrarum quid in eo esset exploraturi*”¹⁵. Symboliści powtarzali to zdanie do znudzenia. Kręcili się w kółko i nie wiedzieli, którędy się podchodzi do morza ciemności. Wpadali w mistykę” (E: 86).

Istotnym aspektem awangardowych poszukiwań stawała się żegluga po *mare tenebrarum*. Jak sugerował pisarz, jej reprezentanci – w odróżnieniu od poprzedników – nie trafiali na rafy i płycizny, wyruszali bowiem w tę podróż uzbrojeni w wiedzę i narzędzia, jakie podsuwała im ówczesna nauka. Chętnie powoływał się w tym zakresie na prace Zygmunta Freuda, nawiązując przede wszystkim do motta poprzedzającego *Objaśnianie marzeń sennych*, a zaczerpniętego z *Eneidy* Wergiliusza: „*Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*” (E: 86)¹⁶. Ale to nie psychoanalizie, traktowanej zresztą dość powierzchownie i ograniczonej do kilku wywoławczych haseł, przypadło w powieści zadanie „poruszenia piekła”.

¹⁵ W tłumaczeniu Stefana Wyrzykowskiego: „Wdarli się na morze ciemności, aby zbadać, co może się w nim znajdować”.

¹⁶ W przekładzie Zygmunta Kubiaka: „Jeżeli nie ugnę niebios, Acheront poruszę”. Publius Vergilius Maro, *Eneida*, tłum. Z. Kubiak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 225.

Patronem awangardowej przygody była nauka. Mottem intelektualnych poszukiwań Albina uczynił Ważyk słowa, które przypisał Henriemu Poincarému: „Im bardziej rozszerzamy naszą wiedzę, tym bardziej huczy dookoła nas *mare tenebrarum*” (E: 35). Za jego sprawą do *Epizodu* przeniknęły heroiczne akcenty, jakie pobrzmiwały w nowoczesnej opowieści o triumfalnym pochodzie nauki, pokonującej kolejne ograniczenia i przesady zalegające na jej drodze. Nie pojmował jej jednak w kategoriach utylitarnych, zachowując dystans do konstruktywistycznej utopii, skupiającej się przede wszystkim na technice i przeceniającej jej możliwości przeobrażania świata i człowieka. Technologiczny mit konstruktywistów Ważyk zastąpił mitem sojuszu nowej poezji i nauki. To właśnie on był spoiwem przyjaźni Maksa Blaufelda i Albina, uczonego i poety, których połączyła misja stworzenia języka mającego opisać na nowo rzeczywistość.

Kluczem do tego przedsięwzięcia była teoria względności. Albin z zapałem czytał książki popularyzujące odkrycia Alberta Einsteina, odnajdując w nich echa własnych intuicji i przeczuć. „Podważały w nim zaufanie do zastanej wiedzy, oczywistych pojęć i wyobrażeń w innych dziedzinach” (E: 35), a jednocześnie potwierdzały podejrzenia, że „przestrzeń nie-euklidesowa, która z początku była wymysłem matematyków, okazała się przestrzenią rzeczywistą” (E: 35). Stanowiły również brzemienne w skutki krok od hipotezy do naukowo potwierdzonego faktu: „Henryk Poincaré podał kiedyś dla przykładu świat zamknięty w kuli, który dla swoich mieszkańców był nieskończony. Z kosmologii Einsteina wyłaniał się podobny świat, ale na serio” (E: 35).

Nowy świat uzewnętrzniał się również w sferze psychologii i antropologii. Aby zaakcentować tę zbieżność, Ważyk spletał w ciasny węzeł odkrycia nauki i poszukiwania awangardowej liryki, sugerując, że pierwsza usiłowała dotrzeć do prawdy na drodze laboratoryjnych badań i śmiałych hipotez, druga natomiast chciała osiągnąć ten sam cel za pomocą eksperymentów artystycznych. Wychodząc z założenia, że „swobodna gra myśli, paradoks i żart torują drogę wiedzy” (E: 35), Albin snuł analogię pomiędzy strukturalną nieciągłością przestrzeni a nieciągłością psychiki, sądząc, że zawiera ona klucz do wyjaśnienia złożonych procesów kierujących naturą ludzką.

Eksperymenty artystów były pod tym względem pokrewne poszukiwaniom naukowców. Stawiając znak równania pomiędzy jednymi i drugimi, Ważyk podkreślał heroizm ich poszukiwań, nie stroniąc przy tym od patosu, jaki pobrzmiwał w słowach – odpowiednio – Albina i Maksa:

Prawdziwa materia psychiczna jest równie znikoma we wnętrzu człowieka, jak materia w przestrzeniach kosmicznych, jak materia w atomie. Trzeba wykryć w tej pustce znikomą materię życia, unerwienie, siły wiążące. Wielu jej będzie szukało, większość z nich wyjdzie z pustymi rękami. Nic nie znajdą. Będą stopy zdziwaczałych płócien i stopy rewelacyjnych wierszy, które po kilku czy kilkunastu latach okażą się makulaturą (E: 146).

Dzisiejszy rozmach teoretyczny dziwnie przypomina nieustanny kryzys. Nic na to nie poradzę. Nowoczesna fizyka nie cofnie się nawet przed twierdzeniami, które będą brzmiały niedorzecznie i absurdalnie (E: 211).

Pisarz konsekwentnie podkreślał tę współzależność, wysuwając na pierwszy plan patronujący obu dziedzinom imperatyw poznawczy¹⁷. Z *Epizodu* wyłaniała się w ten sposób wspólnota nauki i sztuki, gotowych do przekroczenia własnych granic w imię pogoni za prawdą oraz – by przywołać znany wiersz Guillaume’a Apollinaire’a w przekładzie Ważyka – „walczących zawsze na krańcach / bezkresu i przyszłości”¹⁸. Kierowały się tym samym kodeksem, w którym rewersem postępu było fiasko, a miarą odwagi – gotowość do poniesienia porażki. I *Epizod* poniekąd o takiej sytuacji traktował.

Znamienny wydaje się fakt, że dotknęła ona poetę, a ominęła uczonego. Zniechęcony konserwatyzmem rodzimych środowisk akademickich Maks Blaufeld zdecydował się na wyjazd do Francji, gdzie na jednym z tamtejszych uniwersytetów począł zgłębiać problemy fizyki kwantowej. Jego studia inspirowane były teorią o falach materii, sformułowaną przez Louisa de Broglie’a, a spopularyzowaną na początku 1925 roku przez entuzjastycznie do niej nastawionego Einsteina¹⁹. Przyczyniła się ona do otwarcia nowego etapu badań nad dualizmem korpuskularno-falowym, a w szerszym wymiarze – do rozwoju mechaniki kwantowej. W skłonnej do mitologizacji nauki powieści Ważyka był to jeden z przełomów, jakimi nowoczesność mierzyła stopień swojego oderwania od tradycji i wychylenia w przyszłość: „Bez względu na to, jak będzie interpretowana mechanika

¹⁷ Dominanta epistemologiczna była według Briana McHale’a konstytutywną cechą powieści, a w szerszym wymiarze również literatury modernistycznej. B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej. Zmiana dominanty*, tłum. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 335–377.

¹⁸ G. Apollinaire, *Prześliczna rudowłosa*, tłum. A. Ważyk, [w:] tegoż, *Wybór pism*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 281.

¹⁹ B.R. Wheaton, *The Tiger and the Shark: Empirical Roots of Wave-Particle Dualism*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, s. 297.

de Broglie'a, Maks oceniał to jako nowy potężny wyłom w starych nawykach myślowych" (E: 210).

W sztuce analogiczne przełomy przechodziły w zasadzie bez echa. Świadczyć miały o tym losy Albina, który najpierw na pewien czas zamilkł jako artysta, a potem zaczął gorączkowo tworzyć z obawy przed tym, że „kto inny go ubiegnie, że ogłosi wiersze, w których będą podobne obrazy, wydawało mu się, że wiele z tego, co napisał, wisi w powietrzu jak dojrzały owoc” (E: 213). Gdy wkrótce potem ukazał się jego drugi tom poetycki, jeden z przyjaciół z kręgu almanachu tak podsumował jego zawartość: „Pan doszedł do pewnego krańca. Nie wiem, co będzie z panem dalej, ale niech pan nie liczy na sukces. Jesteśmy nie do strawienia! Będą nas rozcieńczali w sentymentalizmie, w wulgarnym baroku, w poetyczności, będą nas pili à l'eau!” (E: 217). Podobnie o swojej przygodzie artystycznej myślał zresztą sam Albin, który przeglądając swoje wiersze, miał poczucie, że „nastąpiło w nich zamknięcie pewnego okresu”. Doszedł bowiem do „krańca poetyckiego” i „nie miał odwagi posunąć się (...) do nieznanых rejonów, brakowało mu sprawdzianu i powstrzymywał strach przed dowolnością” (E: 218). Podobny los przypadł w udziale wieloletniej przyjaciółce Albina, Anastazji Wieligockiej, awangardowej malarce, która po wyjeździe do Paryża zarzucała tworzenie obrazów, kierując się przekonaniem, że dotarła do granic własnej wrażliwości i nie będzie potrafiła już stworzyć niczego nowego.

Największy sukces awangardy był początkiem jej końca. Podążający tropem niespójności Albin dotarł do „nieznanых rejonów”, czyli do *mare tenebrarum*, którego, jak sam twierdził, bezskutecznie poszukiwali symboliści. Jednocześnie zwycięstwo okazywało się poniekąd jego klęską, bo nie miał odwagi wykonać kolejnego kroku, a zamiast tego wycofał się i zaczął w swoich wierszach „oziębiać luźną materię i ścinać ją w na wpół klasyczne formy” (E: 218). Tak kończył się najbardziej radykalny epizod w dziejach Nowej Sztuki, która nie potrafiła udźwignąć ciężaru własnych, wyprzedzających tamte czasy odkryć. Albin milknie, tak jak na długi czas zamilkł Ważyk poeta.

W ten sposób kończyła się również jego opowieść o awangardzie. W następnych latach powtarzał ją dwukrotnie, już bez szkieletu fabularnego i kostiumu fikcji, zastępując je formami z pogranicza autobiografii i eseistyki. W *Kwestii gustu* (1966) podejmował temat zarzucenia twórczości poetyckiej, twierdząc, że przypadło ono na „moment wyczerpania się impetu poetyckiego”, na „koniec burzy, która zerwała się z opóźnieniem i ucichła może

o rok później niż w innych krajach”²⁰. W napisanej dekadę później *Dziwnej historii awangardy* (1976) szedł natomiast jeszcze o krok dalej, utrzymując, że przypadające na ten czas eksperymenty poetyckie, które pojawiały się w jego ówczesnych wierszach, stanowiły najbardziej radykalne poszukiwania, na jakie zdobyła się w tym czasie rodzima Nowa Sztuka. Rozważając po latach konstrukcję jednego ze swoich wierszy zamieszczonych w tomie *Oczy i usta* (1926), stwierdzał dość jednoznacznie: „Wydaje mi się, że ten splątany *Apolog* to podjazd najbardziej wysunięty w kierunku, w którym poezja awangardowa na ogół nie chciała się u nas zapuszczać”²¹. Punktem wyjścia tych przewartościowań był *Epizod*, w którym dzieje Nowej Sztuki zostały opowiedziane przez pryzmat przygody duchowej; była to opowieść o najdalej wysuniętym w przyszłość przyczółku awangardy, który upadł, ponieważ zbyt szybko i zbyt daleko wykroczył poza swój czas. Powracając w twórczości Ważyka figura zamilknięcia – czy to Albina, czy to samego pisarza – nabierała rysów tragicznych, stając się zarazem oznaką triumfu i klęski.

Krytyczne lata

Widziana w takiej perspektywie przygoda poetycka Albina stawiała się tożsama z przygodą autora, ta zaś – z przygodą awangardowej poezji, która nieoczekiwanie szybko dotarła do końca swoich możliwości. Wielopiętrowa konstrukcja miała na celu wyraźne zaznaczenie granicy, po której Nowa Sztuka traciła swój impet, pozostawiając po sobie zdobycze, którym nie potrafiły dorównać następne lata. „Gdyby ktoś ułożył antologię poezji polskiej pierwszych lat niepodległości przyjmując tę cezurę – pisał Ważyk – zmieściłaby się w nie bez mała najlepsza część tego, co mieli do powiedzenia poeci Skamandra, z wyjątkiem Tuwima”, a zaraz potem dodawał: „Peiper nic by na tym nie stracił, Czyżewski nic prawie, bo tylko *Skrzydła nad Cagnes*, Przyboś byłby poetą bloków i dźwigni miejskich, a nie wizjonerem szerokich przestrzeni wiejskich, wypadaloby załączyć *Europę Sterna*”²². Choć w tym wyliczeniu pomijał swoje tomy poetyckie, w innym

²⁰ A. Ważyk, *Kwestia gustu*, [w:] tegoż, *Eseje literackie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 62.

²¹ Tegoż, *Dziwna historia awangardy*, [w:] tamże, s. 363.

²² Tegoż, *Kwestia gustu*, dz. cyt., s. 62. Poemat Sterna w zasadzie nie przekraczał cezury wyznaczonej przez Ważyka, jego pierwsza wersja ukazała się w „Reflektorze” (1925, nr 3).

miejsu nie pozostawiał czytelnikowi żadnych wątpliwości, twierdząc, że jego biografia twórcza również wpasowywała się bez reszty w ten schemat: „Przyjaźniłem się w tym czasie – od jesieni 1924 do jesieni 1925 – ze Stanisławem Bruczem, który żył w nieustannym fermentie myślowym na temat poezji i sztuki”²³.

Dziesięć lat później Ważyk znalazł dla tego okresu nową formułę: „krytyczne lata”. Taki tytuł nosił fragment *Dziwnej historii awangardy* (1976), który poświęcony został „Almanachowi Nowej Sztuki” oraz wojnie teoretycznej, jaką według autora prowadził z tym periodykiem Tadeusz Peiper. Po upływie pięćdziesięciu lat dyskusja ta doczekała się dalszego ciągu, Ważyk bowiem nie był skłonny do zachowania neutralnego stosunku wobec „Zwrotnicy”, zarzucając jej programowi prowincjonalizm oraz brak zrozumienia dla najnowszych prądów intelektualnych. W swoich wywodach podnosił często te same argumenty, jakimi dekadę wcześniej posługiwał się Stern w *Poezji zbuntowanej*, gdzie bronił futuryzmu przed nazbyt jednostronnymi ocenami, jakie pojawiały się w publikowanych na początku lat sześćdziesiątych wspomnieniach ekszwrotnicznan. Przeciwno ich koncepcjom protestował również Ważyk, choć przyświecał mu nieco inny cel: zbudowanie historii awangardy alternatywnej wobec tych, jakie wyłaniały się z tekstów Juliana Przybosia, Jana Brzękowskiego i Jalu Kurka.

„Krytyczne lata” były kluczowym ogniwem tej kontrnarracji. Przypadły na czas, kiedy przestała się ukazywać pierwsza seria „Zwrotnicy” (1922–1923), która nie tylko przestawiła polską sztukę na tory nowoczesności, ale – według Ważyka – sprowadziła ją również na manowce. Odpowiedzialność za taki stan rzeczy ponosić miał Peiper, który już w pierwszym tekście teoretycznym, jaki opublikował po powrocie do Polski²⁴, „zaczął od hamowania (...) Zamiast prostoty zdania zachwalał sztuczność i literackość. Niepokoiło go rozluźnienie kompozycji. Trudno te zastrzeżenia wobec rodzącej się nowej poezji w 1922 roku nazwać nowatorskimi. Wszystkie pochodziły z minionej epoki”²⁵. Pomimo to według Ważyka pierwsza seria „Zwrotnicy” spełniła w znacznej mierze swoje zadanie, czego nie można było powiedzieć już o drugiej, która nie tylko „nic nie wniosła do teorii”, ale wykazała również daleko idące niezrozumienie dla niektórych nowatorskich tendencji w poezji²⁶.

²³ Tamże, s. 59.

²⁴ T. Peiper, *Nowa poezja hiszpańska*, „Nowa Sztuka” 1922, nr 2, s. 5–7.

²⁵ A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, dz. cyt., s. 354.

²⁶ Ważyk pisał na ten temat: „Druka »Zwrotnica« nic nie wniosła do teorii, tyle że zamieściła jeszcze jedno potępienie *Okien Apollinaire’a*, tym razem francuskiego krytyka”. A. Ważyk, *Dziw-*

Dlatego zaproponował inną periodyzację i konceptualizację zjawisk, jakie pojawiły się u progu lat dwudziestych na mapie literatury polskiej.

Pierwsze strony kalendarza awangardy prezentowały się w jego ujęciu następująco: 1920–1922 – przełom futurystyczny i „Nowa Sztuka”, 1922–1923 – pierwsza seria „Zwrotnicy”, 1924–1925 – „Almanach Nowej Sztuki”. Czas działalności ostatniego z wymienionych periodyków to właśnie owe „krytyczne lata”, w których polska poezja poczęła odrzucać balast teorii konstruktywistycznych i formułować podstawy nowego języka wrażliwości, który pobrzmiwał w wydanych w 1924 roku nakładem biblioteki „Almanachu” tomach: *Bitwie Brucza*, *Anielskim chamie Sterna*, *Upałach Kurka* oraz *Semaforach* Ważyka. Składały się na niego przede wszystkim „zasada twórczego nieporządku”, nawiązywanie do odkryć psychoanalizy, „liryka codzienności miejskiej” oraz – co najbardziej interesowało Ważyka – „poezja niedyskursywna, nieciągła”, rozbijanie związków nawykowych, operowanie jukstapozycją²⁷. Tę ostatnią, którą wyniósł do rangi największej zdobyczy Nowej Sztuki, wywodził z ducha najbardziej nowatorskiej poezji francuskiej i przeciwstawiał dominującym wówczas w polskiej awangardzie koncepcjom konstruktywistycznym. O tym, jak głęboko przebiegała linia tego podziału, świadczyło jego negatywne nastawienie do teorii i praktyki poetyckiej Brzękowskiego, a więc tego spośród zwrotniczian, któremu najbliższe było do ówczesnej poezji francuskiej. Poddał jego koncepcje daleko idącej krytyce, nie oszczędzając zwłaszcza propagowanej przez autora *Wyobraźni wyzwolonej* „teorii elipsy”, którą zredukował do rangi bocznego toru awangardowych eksperymentów. Powoływał się w tym aspekcie na opinie poetów francuskich: „(...) klucz »eliptyczny« nie pasował (...) do obrazu poetyckiego. Teoretycy francuscy, Reverdy i Breton, którzy odrzucili pojęcie elipsy, mieli pod tym względem właściwe rozeznanie”²⁸. Tak pryncypialne rozstrzygnięcia wynikały z faktu, że w *Dziwnej historii awangardy* pisarz ostatecznie domknął opowieść o losach tej formacji.

na historia awangardy, dz. cyt., s. 360. Jednak, wbrew dość pryncypialnemu stwierdzeniu pisarza, rzecz nie prezentowała się tak jednoznacznie; opublikowany w „Zwrotnicy” (1926, nr 10) artykuł Apollinaire Jeana Bouchary’ego utrzymany był w dość przychylnym tonie, *Oknom* zaś autor poświęcił zaledwie dwa zdania.

²⁷ Tegoż, *Dziwna historia awangardy*, dz. cyt., s. 360–362. Zob. też W. Krzysztoszek, *Mit nie-spójności. Twórczość Adama Ważyka w okresie międzywojennym*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985.

²⁸ A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, dz. cyt., s. 376.

O „krytycznych latach” Ważyk pisał trzykrotnie, za każdym razem zmieniając perspektywę opisu i sposób ujęcia tematu. W przypadku *Epizodu* była to powieść o artyście, *Kwestia gustu* stanowiła autobiografię duchową, zaś *Dziwna historia awangardy* – esej historycznoliteracki. Każda z tych pozycji inscenizowała historię awangardy w podobny sposób, opowiadając o niej w kategoriach przygody intelektualnej i duchowej, w której na pierwszy plan wysuwały się symboliczne wstrząsy i przełomy. W każdej z nich powracała także podobna konstelacja zjawisk, nazwisk i tytułów książek, tworzących rekonstruowaną mozolnie przez pisarza „genealogię awangardy”, na którą składały się prace Henriego Poincarégo (*Wartość nauki* oraz *Nauka i hipoteza*), powieści Herberta George’a Wellsa, Gilberta Keitha Chestertona (zwłaszcza *Człowiek, który był czwartkiem*), *Pałuba* Karola Irzykowskiego, *Etyka pyłków* Johna Ruskina, pisma Zygmunta Freuda, wczesne filmy Charliego Chaplina, fascynacja „kulturą niziną”, mistyfikacje intelektualne czy wreszcie – poetyka oraz estetyka absurdu. W eseju *Borges i inni* (1967) Ważyk wspominał o nich na marginesie rozważań o twórczości argentyńskiego pisarza, a jednocześnie znajdował dla „krytycznych lat” kolejną nazwę: Inkipo.

Przypomniała mi się atmosfera okresu, który w skrócie nazywają „lata dwudzieste”, tak jak ją odczuwałem należąc do pewnego pokolenia i pewnej formacji umysłowej – uroki mistyfikacji intelektualnej, paradoksów historii, fantazji Wellsa i pomysłów Chestertona, marzenia o połączeniu treści sensacyjnej myśłą filozoficzną, smak do niesamowitości, uroki podmiejskich mitologii. (...) Po roku 1925 ta atmosfera miała zniknąć. Ale po co krążyć, kiedy można zacytować siebie, chociaż może to wyglądać nieskromnie: *Inkipo*²⁹.

Ważyk odnajdował w tekstach Jorge Luisa Borgesa okruchy własnej mitologii i oceniał je przez pryzmat prywatnych sentymentów. Nawiązywał przy tym do napisanego w 1940 roku wiersza *Pożegnanie z Inkipo*, gdzie wskrzeszał pamięć o atmosferze burleski i nonsensu, które unieważniały zdroworozsądkową perspektywę oglądu rzeczywistości i uchylały „związki nawykowe”, rzeczywistość zaś traciła swe codzienne kontury i spowijała się w „mgłę perłową”, która – jak twierdził pisarz w napisanym w 1967 roku eseju – dość szybko wyparowała z polskiej sztuki.

Trzeba zresztą nadmienić, że sam Ważyk rugował okruchy tej mitologii ze wznawianych po wojnie utworów. Dotyczy to na przykład wiersza

²⁹ A. Ważyk, *Borges i inni*, [w:] tegoż, *Eseje literackie*, dz. cyt., s. 297.

Boruta, który opublikowany został w drugim numerze „Almanachu Nowej Sztuki” z 1924 roku, a po wojnie przedrukowany w znacznie zmienionej formie z datą 1922³⁰. Pierwotnie utwór, który inspirowany był *Nocnymi przechadzkami Boruty* autorstwa Aloysiusa Bertranda, ciążył w stronę poetyki onirycznej oraz groteskowych i jarmarcznych wyobrażeń tytułowego diabła, opiewanego celowo nieporadnym, szorstkim językiem („Lament tobie śpiewam, żałosny wagabundo, / masz omen pechowca i sławę pyszałka, / pobił cię Pan Bóg w zdradzieckich rundach / teraz gorzałkę sączysz z antałka”³¹). Jednak po upływie kilku dekad Ważyk uznał wiersz za „utrzymany w duchu symbolicznym”³² i nazbyt przewlekły, w związku z czym radykalnie skrócił go tak, aby na pierwszy plan wysunąć motyw snu, pojmowanego w kategoriach bliskich psychoanalizie. „Ten Boruta – wyjaśniał poeta – diabeł podupadły i niegroźny, którego nie wiem, dlaczego namawiałem, aby wspinał się po blankach i wykuszach, na swój sposób reprezentował sferę podświadomą; nakłaniałem ją do wyjścia na powierzchnię, w każdym razie jawnego dopuszczenia snów w poezji”³³. Utrzymana w takim duchu autorska interpretacja była możliwa w znacznej mierze dzięki wprowadzonym w latach siedemdziesiątych zmianom, i to właśnie za ich sprawą wiersz stał się dowodem na istnienie w Nowej Sztuce tendencji, które w przypadku pierwodruku bynajmniej nie wybrzmiały tak wyraźnie. A jednocześnie – nieco paradoksalnie – ofiarą tych poprawek stała się atmosfera blagi, jarmarcznej tandety i podmiejskich mitologii, która wyparowała z wiersza wraz z ich naniesieniem. Na marginesie dodać można, że ulotniła się ona także z powojennego przekładu *Strefy Apollinaire’a*, który pod wieloma względami odbiega od wcześniejszego, zamieszczonego w pierwszym numerze „Almanachu” z 1925 roku.

Inkipo, „epizod” i „krytyczne lata” oznaczały pięć najważniejszych lat w kalendarzu poezji awangardowej stworzonym przez Ważyka. Snując narrację o dziejach Nowej Sztuki w Polsce, wplatał w nią elementy swojej prywatnej mitologii, która nie zawsze wytrzymywała próby racjonalnej weryfikacji, opierała się bowiem na nadmiernych uogólnieniach, zauważalnych tym bardziej, im częściej posługiwał się kategoriami „pokolenie” i „formacja umysłowa”. W jego strategii pisarskiej stanowiły one klucz do oddzielenia Starego i Nowego, sztuki przeszłości od awangardowej, nauki

³⁰ Zob. W. Krzysztoszek, dz. cyt., s. 47.

³¹ A. Ważyk, *Boruta*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.

³² Tegoż, *Dziwna historia awangardy*, dz. cyt., s. 362.

³³ Tamże.

tradycyjnej od mechaniki kwantowej, przebrzmiałych obyczajów od propagowanej w tym czasie przez Tadeusza Boya-Żeleńskiego „techniki życia” (E: 130). Jednak – wbrew nadużywanej przez niego retoryce – doświadczenia pokoleniowe i specyfika ówczesnej „formacji umysłowej” nie były monolitem, a obejmowały wiązkę różnych, a niekiedy nawet sprzecznych tendencji i haseł. Dotyczyło to zwłaszcza sztuki awangardowej, w której obrębie opisywana przez pisarza grupa artystów nie zajmowała uprzywilejowanej roli, a niektórzy nawet uznawali jej znaczenie za raczej marginalne.

Przygoda Albina w Inkipo miała natomiast jeden aspekt: była to wyraźnie zaznaczona paralela pomiędzy dążeniami poezji awangardowej a ówczesnymi poszukiwaniami nauk ścisłych, która miała na celu podkreślenie skali przełomu, jaki dokonywał się w pierwszych dekadach minionego stulecia. Choć oba te procesy wypływały z identycznego źródła, to każdy miał inną dynamikę i trajektorię, w zupełnie odmienny sposób zaznaczał się na mapie owładniętej odkrywczym duchem epoki. Odkrycia naukowe zmieniały świat i wiedzę o nim, natomiast przełomy artystyczne nie zawsze miały podobne rezultaty, co poświadczać miały losy Albina, który – jako poeta – znalazł się w miejscu, gdzie nie potrafiła dotrzeć nieodrzymująca mu tempa epoka.

Z biegiem lat Ważyk coraz częściej powoływał się na sojusz Nowej Sztuki z naukami ścisłymi. W *Dziwnej historii awangardy* zapisywał to podobieństwo na rachunek „ducha epoki”, który skierował oczy jej najbardziej odkrywczych reprezentantów – naukowców i poetów – w identyczną stronę:

To, co nazywamy duchem epoki, objawia się jako analogia między różnymi dziedzinami myśli i nie wymaga bezpośredniego wpływu jednej dziedziny na drugą. Przemiany w poezji i plastyce odbywały się w tym samym czasie, co przełom w fizyce i prędkiej czy później ta współbieżność zaczęła intrygować obie strony. Niektórzy widzą źródła analogii w tym, że fizyka rozbiła dawny mechaniczny obraz świata i nie zastąpiła go nowym, inni – że odważywszy zaufanie do rzeczy oczywistych, zaczęła posługiwać się modelami, które nie mieszczą się w wyobraźni praktycznej. Ze strony pisarzy wskazywano na zerwanie z zasadą ciągłości w teorii kwantów, za czym poszła hipoteza nieciągłości przestrzeni i czasu³⁴.

Wspólne „doświadczenie nowoczesności” nie było jednak jedynym powodem, dla którego Ważyk pisał o przymierzach poezji i nauki. W jego rozważaniach było ono w sposób zawołowany, lecz przecież wyraźnie dostrzegalny skierowane przeciw poezji konstruktywistycznej, która stanowiła

³⁴ A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, dz. cyt., s. 346.

negatywny punkt odniesienia *Dziwnej historii awangardy*. Świadczy o tym to, jak pisał o koncepcjach Peipera, które jeszcze w połowie lat trzydziestych zdominowane były przez przebrzmiałe już kategorie wczesnej fazy nowoczesności: „Wciąż jeszcze myślał w kategoriach szybkości narzuconych mu przez dawno wygasły futuryzm, a może i przez kinematografię, w kategoriach tempa”³⁵.

W swoich rozważaniach Ważyk przesunął akcenty tak, aby Nowa Sztuka znalazła się jak najdalej od orbity wpływów Peipera. Dążył do tego nawet za cenę zdystansowania się wobec jednego z niedawnych sprzymierzeńców, czyli kina, które w latach dwudziestych uznawane było za jedno z najważniejszych źródeł inspiracji dla poezji. Tymczasem szybkość i tempo, które w latach dwudziestych były uważane za jeden z jego największych atutów, z perspektywy półwiecza zaczynały uchodzić za przestarzałe, bo sprzęgnięte z nazbyt tradycjonalistycznym poglądem na świat. Dochodziła to tego również fascynacja materią, uznawana przez Ważyka za spóźniony odprysk pozytywistycznego biologizmu opartego na mechanicystycznym obrazie świata, w którym ewolucja postrzegana była przez pryzmat ideologii postępu. Wyraźnie natomiast faworyzowana przez pisarza fizyka „nie dawała żadnego wyobrażenia o ewolucji (...), prawa fizyczne były przeważnie niezależne od kierunku czasu. Drugie prawo termodynamiki, prawo entropii, przeczyło ewolucji wstępującej, dlatego też nie zwracano na nie uwagi”³⁶.

Pisarz walczył z konstruktywizmem jego własną bronią. Scjentyistycznym z ducha poglądom Peipera przeciwstawiał odkrycia fizyki, podkreślając zupełną nieprzystawalność ufundowanych na tak odmiennych koncepcjach obrazów świata. Pierwszej przyświecał optymistyczny duch progresywizmu, dochodzący do głosu w wizjach rozwoju cywilizacyjnego, których rdzeniem była technika. Druga zaś była o wiele bardziej powściągliwa w zachwytach nad modernizacją, interesowała ją bowiem wiedza o człowieku oraz otaczającym świecie. Idąc tropem wskazań psychoanalizy i fizyki, podejmowała prekursorskie, a zatem i nieco chaotyczne próby zbadania sfer, których eksplorację sztuka i nauka podjęły w kolejnych dekadach. Aby uzasadnić taki podział, Ważyk sięgał po słownik dwudziestowiecznej fizyki, pisał o teorii kwantów, nieciągłości przestrzeni i czasu, prawach dynamiki, entropii. Słowem – robił wszystko, aby udowodnić, że

³⁵ Tamże, s. 378.

³⁶ Tamże, s. 345–346. Na ten temat zob. J. Skurtys, *Figury dyssensu w praktyce późnej awangardy*, [w:] *Awangarda i krytyka. Kraje Europy Środkowej i Wschodniej*, dz. cyt.

o ile Nowa Sztuka wychodziła naprzeciw atmosferze swojego czasu, o tyle program Awangardy Krakowskiej tkwił korzeniami w przeszłości i nie był dostosowany do dwudziestowiecznej wiedzy o człowieku i rzeczywistości. Krytyka konstruktywizmu nie była jednak tożsama z zakwestionowaniem imperatywów patronujących awangardzie, bo te zostały w *Dziwnej historii* ocalone. Ważyk jedynie przeniósł je w inny wymiar, zastępując dziewiętnastowieczny z ducha scjentyzm dyskursem nowoczesnej nauki, której odkrycia miały uzasadniać poszukiwania w dziedzinie estetyki.

Mitologia, przez pryzmat której opisane zostały losy Albina, nie odnosiła się jednak do całego pokolenia. Choć szerokie spektrum poruszanych zagadnień i mnogość przywoływanych punktów odniesienia zapowiadały ujęcie generacyjne, to Ważyk wyraźnie unikał sugestii, że Albin i garstka jego towarzyszy dzielili swoje doświadczenia z wszystkimi rówieśnikami. Odmienność doznań gwarantowała im bowiem wyodrębnione i wyraźnie oddzielne miejsce na mapie nowatorskiej literatury międzywojnia, a jednocześnie – w innym planie – dowodziła, jak trudno napisać historię pokolenia, którego młodość zbiegła się z przełomem awangardowym. Niedługo potem, na zupełnie innych zasadach, próbował zrobić to Jan Brzękowski.

10. Start, czyli powrót.

Wokół *Międzywojnia* Jana Brzękowskiego

„Życie dzieła literackiego jest bardzo krótkie, gdy ma powodzenie, a tym bardziej gdy nie budzi silnych oddźwięków”, pisał Jan Brzękowski w jednym z listów, komentując znikomy odzew, z jakim spotkała się jego powieść *Start* (1959). „Jest to swoisty sposób pisania do szuflady – dodawał – gdy manuskrypt wychodzi w wydaniu książkowym, ale nie może się przebić przez ogólną obojętność. Prawdopodobnie przejdę więc do innych tematów, bliższych chronologicznie”, bowiem „(...) życie toczy się po równi pochyłej, nie dając możliwości napisania w porę odpowiedniej książki”¹. Jednak wbrew zniechęceniu, jakie przebijало z tej deklaracji, przez następną dekadę kontynuował pracę nad dalszą częścią *Startu*, której nadał tytuł *Collegium Novum*. Oba utwory zostały opublikowane jako dyptyk *Międzywojnie* na rok przed jego śmiercią, w 1982 roku, a więc poniekąd znów „nie w porę”, zważywszy na zupełnie inny horyzont oczekiwań ówczesnych czytelników w kraju.

Choć na początku lat osiemdziesiątych powieść w zasadzie przeszła niezauważona, to z dzisiejszej perspektywy warto odczytać ją jako jedno z ostatnich ogniw w dziejach historii rodzimej awangardy, dziejach znaczących nie tylko śmiałymi eksperymentami artystycznymi czasów międzywojnia, lecz również późniejszymi tekstami o charakterze wspomnieniowym bądź historycznoliterackim. Owe „genealogie awangardy” miały nie tylko porządkować zdobycze z czasów „fazy heroicznej” i dokumentować ówczesne wydarzenia, lecz również przyczynić się do ugruntowania miejsca formacji na mapie literatury pierwszej połowy XX wieku. Były to bowiem nie tylko *Wspomnienia z Atlantydy* (Anatola Sterna), lecz również utwory wywiedzione z głębokiego przekonania, że przygoda, jaka stała się udziałem artystów spod znaku Nowej Sztuki, była doniosłym „epizodem”

¹ List Jana Brzękowskiego do Mieczysława Jastruna (2.09.1968), Biblioteka Polska w Paryżu, sygn. BPP 1228.

(*Epizod* – tytuł powieści Adama Ważyka), który przeobraził oblicze nowoczesnej literatury i sztuki.

Międzywojnie to powieść naznaczona piętnem powrotu do tych czasów, powrotu podyktowanego zarówno impulsem nostalgicznym, jak i pewną goryczą, wynikającą z niemożności odnalezienia miejsca w środowisku literackim na emigracji. „Coraz bardziej czuję – pisał Brzękowski do Mieczysława Jastruna w 1960 roku – że korzeniami tkwię w tamtych latach, w okresie młodości, w trzecim dziesięcioleciu, a teraz – jestem spychany do historii, zanim zdołam się w pełni wypowiedzieć”². Słowa te skupiają niczym w soczewce ambiwalencję, jaka przenika większość powojennej korespondencji. Z jednej strony wybrzmiewa w niej nieustannie gorycz awangardzisty mającego jasną świadomość, że czas poszukiwań i eksperymentów dobiega końca, nadchodzi bowiem „nowa epoka”, a wraz z nią fala młodych, „która przez pewien czas nas wszystkich zakryje”³. Z drugiej natomiast ów sentyment do czasów międzywojennych przeobrażał się z biegiem lat w coraz mocniejsze przekonanie, że ścieżki, jakimi podążała sztuka XX wieku, wytyczone zostały przez wcześniejsze pokolenia nowatorów, którzy nie wahali się rzucić wyzwania przebrzmiałym konwencjom i hierarchiom. Założenie to w znacznej mierze wpłynęło na tematykę i kształt poszczególnych ogniw powieściowego dyptyku. *Start* to przede wszystkim nakreślony z dużym rozmachem portret generacji wchodzącej w dorosłość wraz z odzyskaniem przez Polskę niepodległości, swoista biografia duchowa ukazująca zaplecze doznań i doświadczeń pokolenia, z którego wywodzili się twórcy z kręgu Nowej Sztuki. *Collegium Novum* natomiast to kontynuacja wcześniejszych prozatorskich eksperymentów pisarza, który powracając do zaproponowanych parę dekad wcześniej strategii i rozwiązań, chciał podkreślić nie tyle ich doniosłość, ile raczej aktualność.

Pierwsze ogniwo *Międzywojnia* pozbawione jest innowacji artystycznych na miarę tych, jakie odnaleźć można w następnej części cyklu. Prowokuje to do zadania pytania, dlaczego Brzękowski zdecydował się na napisanie – jak sam to określił – „powieści klasycznej w formie”⁴, tak dalece odbiegającej od jego dotychczasowych poszukiwań na terenie prozy. Wydaje się, że w znacznej mierze wynikało to z planów pisarskich przedsięwziętych

² Tamże.

³ Tamże.

⁴ List Jana Brzękowskiego do Tymoteusza Karpowicza (29.08.1959), Biblioteka Polska w Paryżu, sygn. BPP 1218.

jeszcze pod koniec lat trzydziestych. „Myślę o wielkiej powieści – mówił wtedy – czymś w rodzaju »roman-fleuve«, która byłaby śmiałym przekrojem przez całą współczesność”⁵. Zamiaru tego nie zmienił wybuch drugiej wojny światowej, o czym świadczy ogłoszona na łamach emigracyjnego „Narodowca” deklaracja: „pragnąłbym napisać wielką powieść z czasów bezpośrednio przedwojennych”⁶.

Płynąca z ust awangardzisty zapowiedź stworzenia powieści rzeki mogła brzmieć dość zaskakująco, tym bardziej że jego dotychczasowa twórczość była zwrócona przeciw konwencji i ograniczeniom tradycyjnej prozy realistycznej. Aby wyjaśnić tę pozorną niekonsekwencję, trzeba zatrzymać się nad formułą „śmiałego przekroju przez współczesność”, to bowiem właśnie ona najpełniej oddaje zamysł pisarza. Podobnym zwrotem posłużył się w pochodzącej z 1927 roku recenzji *Moravagine* Blaise’a Cendrarsa – awangardzisty, którego twórczość prozatorską od samego początku śledził ze szczególnym zainteresowaniem⁷. Nazywając tę powieść „przebojem przez teraźniejszość”, podkreślał, że z szeregu połączonych postacią bohatera fragmentów i migawek wyłaniało się „synoptyczne ujęcie stosunku człowieka nowoczesnego do wszelkich objawów życia”⁸. „Śmiały przekrój przez współczesność” i „przeboj przez teraźniejszość” to określenia, które w moim zdaniu mało precyzyjne, ale mimo wszystko wyraźny sposób wskazują na nadrzędny zamysł kompozycyjny, polegający na próbie wydzwignięcia z poszczególnych epizodów panoramy życia współczesnego. Perspektywę pisarską podporządkowaną tym założeniom nazwał Brzękowski „ujęciem synoptycznym”, a powieść realizującą ową strategię – „synoptyczną”⁹.

Kompozycja *Międzywojnia* odpowiada powyższym założeniom; utwór utkany jest z wielu epizodów składających się na rozległą panoramę życia zbiorowości. Jednak, wbrew wcześniejszym zapowiedziom, akcja rozgrywa

⁵ Jan Brzękowski o swoich planach, „Kurier Poranny”, 13.01.1938.

⁶ Sylwetki paryskie. Jan Brzękowski, „Narodowiec”, 14–15.04.1940.

⁷ Na ten temat por.: J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 129.

⁸ Tegoż, *Książka o chorym człowieku*. „Moravagine”, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 176.

⁹ Blanche H. Gelfant w opublikowanej w 1954 roku pracy *The American City Novel* zdefiniowała „powieść synoptyczną” (*synoptic novel*) jako gatunek, „którego bohaterem jest miasto. Jest to ogólna wizja przedstawiająca kompleksowy wzór życia miejskiego, jego kontrastowych i przylegających do siebie światów społecznych, jego różnorodnych scen, jego przyspieszonego tempa i zmieniających się pór roku”. Zwracała przy tym uwagę, że jeśli osobne sceny i wydarzenia powieści synoptycznej nie zostaną zintegrowane przez jasno określoną ramę kompozycyjną, rozsypie się ona w zbiór luźnych wydarzeń. B.H. Gelfant, *The American City Novel*, University of Oklahoma Press, Norman 1994, s. 4 i nast.

się nie tylko w przededniu drugiej wojny światowej (*Collegium Novum*), lecz także pod koniec pierwszej (*Start*). Czym tłumaczyć owo nieplanowane początkowo cofnięcie zegara czasu powieściowego? Być może chwyt taki miał być swoistą klamrą, spinającą odrodzenie Polski z młodzieńczymi nadziejami bohatera, jej schyłek zaś – z narastającą falą jego rozczarowań. Co istotne, ów moment symbolicznego „startu”, obejmującego pierwsze lata niepodległości kraju oraz wejście w dorosłość głównego bohatera, został wyeksponowany w o wiele większym stopniu niż wydarzenia roku 1939. Zaburzenie proporcji poszczególnych segmentów kompozycji tłumaczyć można znacznym odstępem czasowym między powstaniem obu części *Międzywojnia*, lecz wydaje się, że przyczyn takiego stanu rzeczy można szukać również gdzie indziej.

W powojennej korespondencji Brzękowski wielokrotnie powtarzał, że z biegiem lat coraz bardziej uświadamiał sobie, jak mocno tkwi korzeniami w pierwszej dekadzie międzywojnia. Upływ czasu sprawiał, że urastała ona do rangi węzłowego momentu biografii twórczej, nabierając kształtu swoistego „mitu założycielskiego”, który zaważył na jego dalszych losach. Dlatego osadzenie akcji *Startu* w drugiej dekadzie minionego stulecia można tłumaczyć jako swoisty krok wstecz, krok podyktowany chęcią odsłonięcia zaplecza, na którym krystalizowały się zaczątki owego mitu. Zanim Jacek Benoni trafi do opanowanego fermentem artystycznym Krakowa, przyjdzie mu zmierzyć się z szeregiem zarówno dramatycznych, jak i błahych wydarzeń, które odcisnęły piętno na jego losach. Monotonne życie w galicyjskim miasteczku, działalność w tajnej organizacji uczniowskiej, pierwsze doświadczenia erotyczne i próby literackie oraz stopniowa erozja młodzieńczego idealizmu układały się w kolejne progi inicjacji wiodącej w stronę upragnionej dorosłości. Trzeba przy tym podkreślić, że wachlarz doznań i wydarzeń, jakie pojawiają się w *Starcie*, nie był w literaturze polskiej niczym nowym. We wcześniejszych dekadach w analogicznych sytuacjach i w obliczu podobnych problemów stawiali swoich bohaterów prozaicy starszych pokoleń w utworach, które zawieszone były pomiędzy autobiografizmem a ujęciami nawiązującymi do tradycji prozy rozwojowej (np. *Zmory* Emila Zegadłowicza).

Jeśli *Start* miałby rzeczywiście być literackim *novum*, to jego oryginalności trzeba szukać gdzie indziej. Nie przesadzają o niej przecież wyraźne nawiązania do uprzywilejowanych przez prozę nowoczesną konwencji, takich jak powieść o artyście, inicjacyjna bądź rozwojowa. Szali na korzyść Brzękowskiego nie przechylają również wyraźnie zarysowujące

się w powieści elementy autobiograficzne, przejawiające się w paralelach pomiędzy biografią pisarza a losami stworzonego przezeń bohatera. Jednakże to właśnie one naprowadzają na dość interesujący trop, pozwalający wyjaśnić, dlaczego *Start* nie przybrał kształtu kolejnego „portretu artysty z czasów młodości”, lecz rozrósł się do rozmiarów szerokiej panoramy postaci zderzających się u progu dorosłości z różnorodnymi wątpliwościami i dramatami. Rozpuszczenie wątku poświęconego dojrzewaniu głównego bohatera w zalewie epizodów ukazujących dylematy jego rówieśników doprowadziło do przesunięcia punktu ciężkości z ujęcia autobiograficznego na biografię duchową całej generacji, z której wywodził się pisarz.

Start jest powieścią o pokoleniu, które przesłonięte zostało legendą poprzedników oraz następców. Jego reprezentantów dręczy poczucie zawieszenia w próżni, niemożność przekonującego ponowienia wspólnotowych i patriotycznych gestów, nie potrafią oni również w pełni zaakceptować zasad, jakim wierni byli ich starsi koledzy. Na swojej drodze nie spotykają żadnego wzorca do naśladowania, w powieści brakuje bowiem charakterystycznej dla wczesnej fazy powieści rozwojowej figury mentora, którego zadaniem było przeprowadzenie dojrzewającego bohatera przez meandry i niebezpieczeństwa młodości. Przedstawiany jako intelektualny autorytet Topiel wielokrotnie czuje się bezradny wobec kłopotów swoich uczniów, zadając sobie po rozmowach z nimi pytanie: „Czy mogłem zrobić coś więcej, aby go uratować?”¹⁰. Jeszcze mniejszy wpływ na wybory bohaterów mają postacie duchownych ze szkoły oraz środowisko rodzinne, które, podobnie jak cały świat dorosłych, traktuje ich z lekceważeniem. Wszystko to składa się na utrzymany w ciemnej tonacji obraz, bliski temu, jaki odnaleźć można w pisanym równoległe z drugą częścią *Międzywojnia* zbiorze wspomnień *W Krakowie i w Paryżu* (1968):

Gdy dzisiaj, z perspektywy kilku dziesiątków lat, patrzę na okres mojej młodości, zdaję sobie sprawę z dramatu generacji, do której należę. Młodość nasza nie była górna i chmurna, lecz tylko pochmurna i ponura. Za młodzi, by wziąć udział z bronią w rękę w pierwszej zawierusze światowej, otarliśmy się o nią jednak zbyt blisko, by nie stracić świeżości i entuzjazmu. Co prawda, większość z nas znalazła się w szeregach armii ochotniczej w roku 1920, ale było to tylko krótkotrwałym epizodem. (...) Druga burza dziejowa zastała nas już w wieku więcej niż dojrzałym, w pierwszych latach przekwitania. Dlatego przeważnie znowu nie zdołaliśmy w niej wziąć pełnego udziału. Byliśmy pod każdym względem pokoleniem przejściowym. (...) Należeliśmy do tych „do-

¹⁰ J. Brzękowski, *Międzywojnie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 290.

rosłych dzieci”, które przedwcześnie utraciły świeżość, które nigdy naprawdę nie były dziećmi¹¹.

Brzękowski mierzy dramat swojej generacji kalendarzem wydarzeń historycznych. Rozterki Polaków urodzonych u progu XX wieku miały się brać z faktu, że ominęły ich „zawieruchy” i „burze dziejowe” rozpętane podczas obu wojen światowych. W powyższym wywodzie nietrudno jednak dostrzec znamiona pewnej mitologizacji, która – w odróżnieniu od większości konceptualizacji pokoleniowych – upatruje źródeł tragizmu nie w nadmiarze wydarzeń historycznych, lecz w ich dojmującym braku. Jest to zatem swoista mitologizacja *à rebours*, której przyświeca dominanta deheroizacyjna, najpełniej wybrzmiewająca w stwierdzeniu: „Pokolenie nasze nie wydało bohaterów, mieliśmy tylko męczenników życia codziennego”¹².

Szeroka panorama rozterek i dylematów generacji, z której wywodzili się późniejsi awangardiści, koresponduje z analogicznymi obrazami, jakie znaleźć można w esejach Adama Ważyka (*Dziwna historia awangardy, Kwestia gustu*) oraz Tadeusza Peipera (*Ma lat 22*). O ile jednak pierwszy skupiał się przede wszystkim na sprawach literackich, drugiego zaś interesowały kolejne fazy rozwoju świadomości młodego poety, o tyle Brzękowski w swoich obserwacjach wykroczył znacznie poza konwencję „powieści o artyście”. Jej ramy były bowiem nazbyt wąskie, aby pomieścić szeroki nurt wydarzeń i epizodów mających układać się w przekrojowy, czy też – jak powiedziałby pisarz – „synoptyczny” portret generacji. Co prawda w *Starciu* nie brak dyskusji o sztuce, lecz oscylują one przede wszystkim wokół przeświadczeń o przesileniu paradygmatu romantyczno-symbolicznego oraz konieczności wyjścia z impasu, do jakiego prowadziło powielanie coraz bardziej jałowych i oderwanych od współczesności wzorców młodopolskich.

Owo oczekiwanie na zmianę jest pierwszym ogniwem historii awangardy, swoistą przedakcją otwierającą opowieść o zawrotnej karierze nurtów spod znaku Nowej Sztuki. Paradoksalnie jednak – bo poniekąd wbrew zamierzeniom pisarza – literacka wartość *Startu* wzrasta tam, gdzie utwór oddala się od tej problematyki. Wynika to z faktu, że w partiach poświęconych dyskusjom na temat literatury wygłoszone zostają dawno już ugruntowane sądy i przekonania. Ciekawiej natomiast wypadają fragmenty, w których przedstawiony został moment przełamania starego i nowego świata. Schyłek monarchii austro-węgierskiej, rozluźnienie presji

¹¹ Tegoż, *W Krakowie i w Paryżu*, dz. cyt., s. 18–19.

¹² Tamże, s. 19.

norm obyczajowych i społecznych, pojawienie się w kraju „hodurowców” (reprezentantów Polskiego Narodowego Kościoła Katolickiego¹³) to wiązka zjawisk, które układają się w szerokie tło dla dziejów „pokolenia przejściowego”. Nad dalszym ciągiem ich losów pisarz zaczął pracować wkrótce po publikacji *Startu*, lecz natrafił przy tym na trudności, których pokonanie zajęło mu kilka długich lat.

Druga część *Międzywojnia* powstała przeszło dekadę po pierwszej. W liście do Zbigniewa Bieńkowskiego z 8 września 1968 roku Brzękowski pisał: „po wieloletniej przerwie wróciłem do dalszego ciągu »Startu«”¹⁴, zaś dwa dni wcześniej informował Juliana Przybosia: „przez pierwszą połowę sierpnia byłem w doskonałej formie twórczej, przewyciężyłem trudność, która przez kilka lat nie pozwalała mi na napisanie dalszego ciągu »Startu«, wprowadziłem zasadniczą zmianę w konstrukcji tej powieści, którą prowizorycznie zatytułowałem »Collegium Novum« i jestem już dość blisko końca”¹⁵. Choć nie sposób jednoznacznie wyrokować, na czym mogła polegać owa „trudność”, to warto zauważyć, że jej pokonanie wiązało się z wprowadzeniem zasadniczych zmian w kompozycji utworu. Jak wynika z korespondencji, polegały one przede wszystkim na wprowadzeniu dwóch planów czasowych (1923 i 1939), zarysowaniu pomiędzy nimi paraleli osnutej wokół postaci głównego bohatera oraz dodaniu partii autotematycznych. W jednej z tych ostatnich pojawia się zresztą wyznanie pośrednio odsłaniające źródło kłopotów, z jakimi przez kilka lat mierzył się Brzękowski:

Coś się we mnie zmieniło i nie mogłem w dalszym ciągu używać klasycznej synoptrycznej formy jak w *Starcie*, a dowodem tego było, że po napisaniu kilkunastu stron zawiesiłem na kopycie dalszy ciąg powieści i przez kilka lat nie wróciłem do niej. Podjąłem jej pisanie dopiero wtedy, gdy mogłem rozsadzić jej ramy. Gdybym tego nie był zrobił, manuskrypt leżałby nie dokończony jeszcze przez długie lata¹⁶.

Collegium Novum to powrót na grunt prozy eksperymentalnej. Choć przedstawia dalsze losy bohaterów *Startu*, to pod wieloma względami jest zaprzeczeniem formy literackiej, jaką realizowała pierwsza część dyptyku.

¹³ Warto wspomnieć, że jedna z pierwszych w Polsce parafii Polskiego Narodowego Kościoła Katolickiego została założona w Nowym Wiśniczu – rodzinnym mieście Brzękowskiego.

¹⁴ List Jana Brzękowskiego do Zbigniewa Bieńkowskiego (8.09.1968), Biblioteka Polska w Paryżu, sygn. BPP 1222.

¹⁵ List Jana Brzękowskiego do Juliana Przybosia (6.09.1968), Biblioteka Polska w Paryżu, sygn. BPP 1219, t. 2.

¹⁶ J. Brzękowski, *Międzywojnie*, dz. cyt., s. 429.

O wiele bliżej mu natomiast do międzywojennych poszukiwań pisarza, a zwłaszcza do *Psychoanalityka w podróży* (1929) i *24 kochanków Perdity Loost* (1939, wyd. 1961). Zresztą na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych oba te utwory miały ponownie wejść do obiegu literackiego; wznowienie pierwszego planowało wydawnictwo „Czytelnik”, drugi natomiast opublikował Brzękowski w londyńskiej „Oficynie Poetów i Malarzy”, rozważając także przekład na język francuski¹⁷. Choć ostatecznie większość tych planów nie doczekała się realizacji, to można przypuszczać, że powrót do wcześniejszej twórczości był dla niego impulsem do przemyślenia na nowo kompozycji *Międzywojnia*.

Przeszkodą w powstaniu *Collegium Novum* była forma *Startu*. Ujęcie „synoptyczne”, o jakim mowa w powyższym cytacie, miało wiele atutów, umożliwiających sugestywne zarysowanie losów generacji wchodzącej w dorosłość wraz z odzyskaniem niepodległości. Jednak ów tradycyjny kształt, odbiegający dość daleko od dotychczasowych osiągnięć pisarza, nie był pozbawiony pewnych ograniczeń i słabości – analogicznych do tych, przeciw jakim zwracali się dwudziestowieczni reformatorzy gatunku. Jednym z nich był Brzękowski, który w okresie międzywojennym stworzył projekt prozy nowatorskiej, pozbawionej archaicznego balastu i zwróconej w kierunku przyszłości. Służyć miały temu idea „niejednorodności formalnej” (*Psychoanalitik w podróży*, 1929), koncepcja „powieści filmowej” (*Bankructwo profesora Muellera*, 1932) oraz szereg innych założeń wywiedzionych z przeświadczenia o konieczności odejścia od konwencji realistycznej. Należały do nich redukcja warstwy opisowej, ograniczenie wszechwiedzy narratora, wprowadzenie niekonsekwencji psychologicznej w opisach zachowań bohaterów oraz akcentowanie roli przypadku w ich losach¹⁸.

Do podobnych rozwiązań pisarz powrócił w *Collegium Novum*. Pojawiają się one w momencie rozsadzenia struktury „synoptycznej”, która nie spełniła pokładanych w niej nadziei. Choć pierwsze strony utworu sprawiają wrażenie płynnej kontynuacji części poprzedniej, to wraz z rozwojem fabuły autorowi zaczynają towarzyszyć coraz większe wątpliwości, które wyładowały się w partiach autotematycznych. Komentuje w nich

¹⁷ List Jana Brzękowskiego do Juliana Przybosia (12.05.1959), Biblioteka Polska w Paryżu, sygn. BPP 1219, t. 1.

¹⁸ Na temat międzywojennych eksperymentów prozatorskich Brzękowskiego zob. P. Majerski, *Boczny tor awangardowego eksperymentu. O powieściach Jana Brzękowskiego*, [w:] tegoż, *Odmiany awangardy*, EGO, Katowice 2001; oraz A. Wójtowicz, *Cogito i „sejsmograf podświadomości”*. Proza Pierwszej Awangardy, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010.

poczynania narratora, nie stroniąc od krytycznych uwag i podważania zastosowanych rozwiązań kompozycyjnych. Stopniowo przeradzają się one w coraz obszerniejsze rozważania metaliterackie, które oscylują wokół zagadnień związanych z kryzysem dotychczasowych form epiki: „Twierdzenia o śmierci powieści są płodem żadnej sensacji krytyki, ale faktem jest jednak, że powieść w formie zupełnie klasycznej (...) się przeżyła”¹⁹. Wniosek ten jest w istocie powtórzeniem podobnych sądów z lat międzywojennych, w których Brzękowski uzasadniał kierunek przedsięwziętych eksperymentów. A skoro ogólna diagnoza pozostała taka sama, nie zmieniły się też recepty na zażegnanie bolączek.

W *Collegium Novum* pisarz obficie korzysta ze swoich wcześniejszych nowatorskich pomysłów. Pojawiają się tutaj innowacje graficzne, bliskie tym, jakie wprowadził w *24 kochankach Perdity Loost*; równoległe monologi wewnętrzne dwojga bohaterów zapisane zostały w dwóch odrębnych kolumnach, biegnących w poprzek stronic. Podobnie jak we wspomnianej powieści oraz w *Psychoanalityku w podróży* warstwa analizy psychologicznej skupia się nie tyle na eksplorowaniu procesów życia wewnętrznego, ile raczej na podkreślaniu nie do końca uchwytnej natury składających się na nie zjawisk. Zakończenie natomiast jest w dużej mierze realizacją wygłoszonego w debiutanckiej powieści przekonania, że każde zamknięcie jest gestem nazbyt arbitralnym, w związku z czym pisarze powinni rozsnuwać przed czytelnikiem wachlarz potencjalnych ścieżek, jakimi mogły potoczyć się losy postaci:

Tak, jak parki przecinają nożycami bieg życia, my również w pewnym momencie przecinamy akcję tej powieści, która bez tego mogłaby toczyć się w nieskończoność.

Punkt końcowy będzie więc czymś zupełnie przypadkowym. Gdyby autor chciał, akcja każdego wątku mogłaby toczyć się nadal. Punkt, w którym nie kończymy, ale przerywamy tę powieść, mógłby stać się punktem wyjścia dla kilku powieści, z których każda zajęłaby się jednym tylko wątkiem albo kilkoma wątkami równocześnie. (...) Na ostatniej stronie tej książki autor umawia się z czytelnikami, że ta strona będzie ostatnia. Nie ma po temu żadnego powodu. Tak jak nie ma żadnego powodu, by nie była ona ostatnią²⁰.

Ponowienie eksperymentów z dwudziestolecia urasta tym samym do rangi gestu przypieczętowania ich doniosłości i aktualności. Pisarz zdaje

¹⁹ J. Brzękowski, *Międzywojnie*, dz. cyt., s. 429.

²⁰ Tamże, s. 479.

się wręcz sugerować, że dekady, które upłynęły od powstania jego wcześniejszych powieści, nie unieważniły bynajmniej skali ani wagi problemów, z jakimi usiłował się zmierzyć. Opinia taka wiązała się z przeświadczeniem, że gatunek wciąż znajduje się w stanie kryzysu, kolejne zaś próby jego zażegnania nie przynoszą zadowalających rezultatów. W metaliterackich komentarzach przywołuje prozę nowoczesną (Marcel Proust, Aldous Huxley, James Joyce), która w jego przekonaniu konsekwentnie, lecz z różnym skutkiem usiłowała pokonać stojące przed nią ograniczenia. Pojawia się tutaj również kontekst *nouveau roman*, a więc zjawiska, które było Brzękowskiemu dość dobrze znane:

Próby wyjścia poza powieść klasyczną nie zawsze były szczęśliwe. Np. francuska nowa powieść jest bardzo nierówna i mimo podpierania się elementami zaczerpniętymi z powieści defektywnej, często bywa nudna. Z przyjemnością czytam Robbe-Grilleta lub Butora czy Claude Simona, mogę jeszcze czytać Roberta Pingaud, ale trudno mi przychodzi strawić prozę Natalii Sarraute. Oczyszczenie powieści z nadmiaru elementów analizy psychologicznej było niezbędnym zabiegiem higienicznym (...), zupełnie zrozumiałym po jej rozkwicie od czasów Prousta, ale reizm nowej powieści często bywa przerażająco nudny²¹.

Pisarz powtarza tutaj zarzuty, jakie wysunął w artykule *Nowa powieść francuska*, opublikowanym w 1959 roku na łamach „Kultury”²². Upływ dekady nie zmienił oceny, jaką wystawił reprezentantom tego nurtu. Choć aprobował podejmowane przez nich próby stworzenia nowej formuły gatunku, to do rezultatów owych usiłowań odnosił się bez większego entuzjazmu: „Wątpliwe jest – pisał – czy te eksperymenty formy zawierają trwałe wartości. Przewaga elementów destrukcyjnych w antypowieści jest zbyt przygniatająca, by można było myśleć o próbie syntezy”²³.

Brzękowski poświęcał „nowej powieści” tyle uwagi, ponieważ dostrzegał, że stoi ona przed dylematami, z jakimi sam się mierzył w dwudziestolecie międzywojennym. Choć na pierwszy rzut oka owa zbieżność wydaje się sprowadzać do dość ogólnego przekonania o „kryzysie powieści”, warto podkreślić, że podobne spostrzeżenia formułowali historycy literatury badający prozę awangardową. Michel Dupuis, autor rozdziału *Le Roman* zamieszczonego w monumentalnym *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, postawił hipotezę, że pomiędzy prozatorskimi poszukiwaniami

²¹ Tamże, s. 429–430.

²² Tegoż, *Nowa powieść francuska*, „Kultura” 1958, nr 6.

²³ Tegoż, *Międzywojnie*, dz. cyt., s. 215.

reprezentantów Nowej Sztuki a *nouveau roman* istnieje wyraźny związek²⁴. Awangardziści zmierzali do destrukuryzacji (*déstructuration*) dotychczasowej formy, ich następcy zaś, wykorzystując przy tym doświadczenia poprzedników, przede wszystkim do jej odnowienia (*renouvellement*). Pierwsi obierali sobie za cel zniszczenie „powieściowej maszyny” (*machine romanesque*), drudzy natomiast usiłowali zbudować na jej gruzach model pozbawiony dotychczasowych ograniczeń. Podobnym torem biegły rozważania Brzękowskiego, który wyrażał przeświadczenie, że o ile faza wstępna zakończyła się sukcesem, o tyle etap kolejny nie doprowadził do równie spektakularnych osiągnięć.

Wątpliwości te w znacznej mierze wpłynęły na ostateczny kształt *Colligium Novum*. Pisarz sądził bowiem, że najciekawszym terenem poszukiwań są różnorodne eksperymenty z czasem, jakie odnajdywał u Jamesa Joyce’a, Aldousa Huxleya oraz Williama Faulknera. Osiągnięcia nowoczesnej prozy były dla niego impulsem do wprowadzenia konstrukcji opartej na paralelizmie dwóch wątków. Pierwszy jest kontynuacją opowieści o dojrzewaniu bohatera *Startu*, wrzuconego w świat burzliwego życia artystycznego i dramatycznych wydarzeń społeczno-politycznych Krakowa początku lat dwudziestych. Drugi przedstawia jego losy po upływie kilkunastu lat, gdy podczas pobytu we Francji przeżywa w samotności wydarzenia pierwszych dni drugiej wojny światowej. „Obydwa wątki rozwijają się dość kapryśnie – wyjaśniał autor – jak dwa zegary nastawione na inne godziny; od czasu do czasu słychać na jednym bicie godziny dziesiątej, a w kilka minut później bije na drugim godzina ósma, ale w innym systemie chronologicznym. Systemy wzajemnie się zazębiają, ale również od czasu do czasu rozwijają się samodzielnie, zrywając uprzednio ustalony kontakt”²⁵. O ile pisarz prowadzi w nich grę z czytelnikiem oraz konwencjami gatunkowymi, o tyle w warstwie trzeciej – autotematycznej – odsłania karty i sugeruje, że utwór ma podłoże autobiograficzne, zaś Jacek Benoni jest w pewnym stopniu *alter ego* autora.

Międzywojnie to próba znalezienia kompromisu między postawą kronikarza a ambicjami awangardzisty. Pierwszy panuje niepodzielnie w *Starcie*, splatając z prowadzonych równolegle nici fabuły przekrojowy obraz doświadczeń generacji urodzonej u progu XX stulecia. Drugi, przejmujący

²⁴ M. Dupuis, *Le Roman*, [w:] *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, vol. 1: *Histoire*, publié par le Centre d’Étude des Avant-gardes Littéraires de l’Université de Bruxelles; sous la direction de Jean Weisgerber, Akadémiai Kiadó, Budapest 1986.

²⁵ J. Brzękowski, *Międzywojnie*, dz. cyt., s. 478.

narrację w *Collegium Novum*, zrywa i splątuje wątki na nowo, prowadząc kompozycję w stronę rozwiązań bliskich powieści eksperymentalnej. Te dwie tendencje nie tylko współgrają, ale zarazem wchodzą w konflikt podsycany przekonaniem o niemożności kontynuowania nazbyt tradycyjnej formy „synoptycznej”. Napięcie to sprawiło, że *Międzywojnie*, rozpatrywane jako zamknięta całość, jest utworem nierównym, jego dynamika bowiem wyładowuje się w nie do końca korespondujących ze sobą kręgach problemowych. Zostały one spięte nadrzędnym zamysłem autorskim, polegającym na próbie powrotu do lat dwudziestolecia międzywojennego, powrotu dyktowanego tyleż sentymentem, ile chęcią wskazania własnego miejsca na mapie dwudziestowiecznej literatury polskiej.

„Aby odzyskać z powrotem tę pozycję, którą miałem w okresie przedwojennym”, wyznawał Brzękowski na ostatnich stronicach *W Krakowie i w Paryżu*, „musiałbym uczynić duży wysiłek, przejawić ożywioną aktywność, słowem – jeśli nie zaczynać od zera, to od punktu bardzo do niego zbliżonego”²⁶. Słowa te rzucają pewne światło na sytuację, w jakiej znalazł się on w połowie lat pięćdziesiątych, a więc w momencie, kiedy po długim okresie milczenia usiłował wejść w obieg życia literackiego na emigracji. Próby te szybko przerodziły się w pasmo rozczarowań. Złożyły się na nie przede wszystkim chłodne relacje z londyńskimi „Wiadomościami”, niemożność znalezienia wspólnego języka z twórcami z kręgu „Kontynentów” oraz niepozbowiona napięć współpraca z Czesławem Miłoszem, Konstantym A. Jeleńskim i Aleksandrem Watem podczas przygotowywania zbioru *Anthologie de la poésie polonaise*²⁷. Wszystko to sprawiło, że Brzękowski z coraz mniejszym entuzjazmem wypowiadał się o środowisku emigracyjnym: „jestem tutaj przemilczany albo niedoceniany – pisał do Jastruna – gdyż trzymam się z dala od aktywności politycznej”²⁸, zaś w liście do Zdzisława Broncela stwierdzał: „pisarz żyjący na Zachodzie jest tępiony

²⁶ J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, dz. cyt., s. 291. O tym, że podobne przeświadczenie towarzyszyło pisarzowi już wcześniej, świadczy chociażby list do Jalu Kurka, w którym z goryczą stwierdzał: „moi rówieśnicy doczekali się sławy i uznania, a ja muszę zaczynać wszystko od nowa”. List Jana Brzękowskiego do Jalu Kurka (21.10.1957), Biblioteka Polska w Paryżu, sygn. BPP 1229.

²⁷ W jednym z listów Brzękowski, komentując dobiegające końca prace nad antologią, wyrażał nadzieję, że: „Miłosz, który mnie nie lubi, nie napisze w przedmowie czegoś, co postawi mnie w kłopotliwej sytuacji”. List Jana Brzękowskiego do Mieczysława Jastruna (9.03.1964), Biblioteka Polska w Paryżu, sygn. BPP 1228.

²⁸ List Jana Brzękowskiego do Mieczysława Jastruna (2.03.1969), Biblioteka Polska w Paryżu, sygn. BPP 1228.

w kraju, a na tutejszym terenie ma powodzenie tylko w tym wypadku, gdy przystosuje się do obecnych upodobań starszego pokolenia interesującego się jeszcze literaturą, to znaczy czytelników »Wiadomości«²⁹. Osad goryczy potęgował dodatkowo fakt, że jego twórczość spotkała się na emigracji z odzewem tak nikłym, że począł myśleć o powrocie do pisania wierszy w języku francuskim. W tym zamiarze nie wytrwał jednak długo, bo „po polskim październiku przekonał się, że, wbrew temu, co sądził, w Polsce o nim nie zapomniano”³⁰. Coraz większe zainteresowanie, z jakim po 1956 roku spotykały się w kraju osiągnięcia międzywojennej awangardy, sprawiło, że w licznych tekstach i wypowiedziach coraz chętniej powracał do tego etapu swojej twórczości.

Przywołane okoliczności składają się na istotny kontekst interpretacyjny *Międzywojnia*. Powstająca w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych powieść odzwierciedla wzrastające przekonanie pisarza o wadze własnych osiągnięć przedwojennych. Świadomość, że po długim milczeniu i w zupełnie odmiennych realiach musi rozpoczynać karierę literacką od nowa, sprawiła, że jednym z najistotniejszych ogniw owych planów uczynił utwór podsumowujący jego wcześniejsze doświadczenia. Ponowny „start” stał się tym samym powrotem do poprzedniego etapu twórczości, swoistą próbą ominięcia obojętności, z jaką – według własnej opinii – spotykał się na emigracji. Ale wydaje się, że powieść odzwierciedla też doznania o wiele bardziej złożone, o czym przekonuje zakończenie wspomnieniowego tomu *W Krakowie i w Paryżu*.

Powracając po wielu latach do stolicy Francji, Brzękowski spostrzegł, że miasto przenika atmosfera z gruntu odmienna od tej, jaką pamiętał

²⁹ List Jana Brzękowskiego do Zdzisława Broncia (9.02.1962), Biblioteka Polska w Paryżu, sygn. BPP 1222. W podobnym tonie pisarz zwracał się do Zbigniewa Herberta, dziękując mu za życzliwe uwagi na temat swojej twórczości: „dla poety zawieszonego jak Twardowski między niebem a ziemią, a raczej między młotem a kowadłem, nie mającym oparcia w nurcie tutejszej poezji postskamandryckiej, z trudem docierającego do czytelnika krajowego – tych kilka zdań ma duże znaczenie”. List Jana Brzękowskiego do Zbigniewa Herberta (5.08.1961), Biblioteka Polska w Paryżu, sygn. BPP 1227.

³⁰ J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, dz. cyt., s. 293. Zarzucenie twórczości francuskojęzycznej było świadomą decyzją pisarza, który w liście do Józefa Wittlina wyznawał: „wie pan zapewne, że piszę także po francusku, ale nie mogę się przestawić na twórczość wyłącznie w tym języku, gdyż nadal zbyt silne są więzy łączące mnie z polskością. Jest to problem typu Conradowskiego i teraz rozumiem, że nie można pisać równocześnie w dwóch językach. Aby osiągnąć poważne rezultaty – trzeba zdecydować się na dokonanie wyboru i spalić mosty umożliwiające powrót, a wydaje mi się to niemożliwe”. List Jana Brzękowskiego do Józefa Wittlina (22.01.1961), Biblioteka Polska w Paryżu, sygn. BPP 1239.

z czasów przedwojennych. „Z pewnym zdziwieniem – pisał – patrzyłem na ten »czas odnaleziony« i z tym większym zdziwieniem spostrzegłem się, że był on nie tyle odnaleziony, ile zupełnie inny od tego, który zostawiłem w chwili wyjazdu”. A zaraz potem dodawał: „ten czas, w który wszedłem, nie jest kontynuacją dawnego, jest nie tyle etapem na znanej drodze, ile początkiem, punktem wyjścia nowych przemian”³¹. Poczucie nieodwołalnego zamknięcia „czasu dawnego”, na który przypadły najważniejsze wydarzenia jego życia, a który poczynął się jawić jako *prehistoria*, nie prowadzi bynajmniej do nostalgii. W miejsce proustowskiej epifanii, którą można by wynieść do rangi „czasu odnalezionego” i przeciwstawić chaotycznej współczesności, pojawia się apoteoza przyszłości, a więc figura dobrze znana z retoryki awangardowej. Rwąca rzeka przemian zaciera kontury spraw dawnych, zdaje się mówić Brzękowski, ale jednocześnie niesie ze sobą obietnicę nowych zdobyczy i przygód. Dlatego z entuzjazmem wita nadejście nowej epoki, choć ma świadomość, że nie będzie już kronikarzem jej przygód, bowiem *les absents ont toujours tort*³².

³¹ J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, dz. cyt., s. 295.

³² Tamże, s. 292.

Widmowa „Biblioteka Nowej Sztuki”

Zakończenie

„Biblioteka Nowej Sztuki” w przeważającej części pozostała widmowa. Co prawda w jej ramach ukazały się cztery zbiory poezji, lecz dalsze publikacje pozostały jedynie w sferze zakrojonych na szeroką skalę planów, obejmujących druk *Płodności* oraz *Pejzaży heretyckich* Aleksandra Wata, *Anarchisty (opowieści detektywnej)* Stefana Kordiana Gackiego, 2. *πR* Brunona Jasieńskiego oraz *Rzemiosł* Mieczysława Brauna (ostatnia pozycja ukazała się ostatecznie nakładem F. Hoesicka). W ramach tej serii miała być wydana także książka Leona Trystana *Estetyka kina*, która pośrednio poświadczała wyraźnie „filmową” orientację kręgu skupionych wokół Gackiego twórców. Odzwierciedlały ją również niezrealizowane ostatecznie zamiary opublikowania dodatku pod tytułem „Film Artystyczny”, zawierającego między innymi teoretyczne teksty Jeana Epsteina. Lista tych niespełnionych zapowiedzi jest zresztą znacznie dłuższa i obejmuje dalszy ciąg *Zarysu nowej poetyki* Stanisława Brucza, *Antologię nowej Francji literackiej*, a także przedsięwzięte przez Anatola Sterna plany wydania *Antologii nowej poezji rosyjskiej* mającej zawierać wiersze „futurystów-kontraktywistów”, „imaginistów”, „proletkultowców” w przekładzie Jasieńskiego, poprzedzone „obszernym wstępem historyczno-krytycznym” redaktora. Do tego wykazu warto dodać jeszcze garść pozycji anonsowanych, lecz znanych jedynie z tytułów książek, takich jak: powieść Gackiego *Armia za ścianą* (wzmianka w pierwszym numerze „Praesens” z 1926 roku) oraz *Zabawy miłosne Franciszka, – dziecka, mężczyzny, starca* autorstwa Sterna, które miały się ukazać mniej więcej w tym samym czasie, co jego epos *Perseus i Andromeda* (oba utwory – być może w duchu blagi – anonsowane były na łamach almanachu *Gga*). Niezrealizowane pozostały również ambitne plany „Reflektora”, między innymi numer poświęcony w całości literaturze francuskiej, a działalność związanej z tą grupą „Biblioteki” urwała się po wydaniu dwóch tomów,

kolejne zaś – Konrada Bielskiego i Wacława Gralewskiego – nie doczekały się publikacji, nie ukazała się również rozpoczęta, lecz ostatecznie nieukończona powieść filmowa Józefa Czechowicza.

Choć trudno mierzyć dorobek Nowej Sztuki niespełnionymi zapowiedziami, to właściwie czym innym była cała ówczesna awangarda, jeśli nie rzutowanym w przyszłość projektem, którego w ostatecznym rozrachunku nie udało się w pełni zrealizować? Dlatego z dzisiejszej perspektywy istotniejszy od niewielkiego dorobku wydaje się przede wszystkim kierunek zainicjowanych przemian, odbiegający znacznie od trajektorii, jaką dla rozwoju nowatorskiej literatury wytyczył Tadeusz Peiper. Jego koncepcje miały moc przyciągania równą sile odpychania; pierwsza skierowała ku niemu uwagę grupy młodych poetów, którzy weszli do historii literatury pod nazwą Awangardy Krakowskiej, druga natomiast odsunęła poza nawias nowatorskiej literatury wszystko, czego narodzinom nie patronowały gwiazdy konstruktywizmu i optymizmu cywilizacyjnego. Zbudowana na bazie ich wyobrażeń wizja rozwoju nowatorskiej literatury, do której mniej więcej w połowie międzywojnia na stałe przyłgnał termin „awangarda”, przesłoniła zjawiska, jakie rodziły się wraz z nimi, lecz nigdy nie wykroczyły poza fazę początkową. Większość nowatorskich pomysłów i koncepcji nie doczekała się rozwinięcia i pogłębienia, ledwo wytyczone eksperymentalne ścieżki zostały zarzucone, grupa uległa rozproszeniu, a większość twórców z jej kręgu zamilkła; Adam Ważyk ograniczył się do prozy, Aleksander Wat, Stefan Gacki oraz Stanisław Brucz zarzucili twórczość literacką i w mniejszym lub większym stopniu zwrócili się ku publicystyce, Mieczysław Braun na uboczu życia literackiego rozwijał koncepcję „poezji pracy”, Anatola Sterna pochłonęła praca w przemyśle filmowym, Czesława Bobrowskiego zaś – działalność polityczna i ekonomiczna. Ale czy jedynie to przesądziło, że Nowa Sztuka nie odegrała istotnej roli w dziejach literatury?

Trudno przecież za dobrą monetę brać powojenne wyjaśnienia Ważyka, że w pierwszej kolejności przesądziły o tym problemy finansowe i konflikty środowiskowe. Co prawda te pierwsze rzeczywiście doprowadziły do niespodziewanego (i przedwczesnego) końca działalności zarówno „Almanachu Nowej Sztuki”, jak i „Reflektora” oraz „Bloku”, lecz przecież równie duże kłopoty pod tym względem miała „Zwrotnica”, której nie przeszkodziło to w wywarcu przemożnego wpływu na dalszy rozwój poezji. Nie sposób też wyjaśniać tego zjawiska, jedynie używając klucza towarzyskiego, choć środowiskowe animozje i ciągłe wojny

podjazdowe niewątpliwie podmyły wciąż jeszcze świeże fundamenty Nowej Sztuki. Z pewnością wpłynął na to fakt otwarcia przez nią zbyt wielu frontów walki – wchodziła na kurs kolizyjny ze skamandrytami, którzy w oczach całego nowatorskiego obozu uchodzili za fałszywych proroków nowoczesności, a jednocześnie, właśnie za sprawą Mieczysława Grydzewskiego, który zdemaskował popełniony przez Brucza plagiat, ten drugi nie otrzymał posady redaktora tygodnika „Comoedia”, mającego być kolejnym przyczółkiem dla skupionych do tej pory wokół „Almanachu” twórców. W prywatnej mitologii Ważyka był to w dziejach Nowej Sztuki kluczowy moment, po którym nastąpił przyspieszony rozpad całej grupy, ale przecież obiektywnie rzecz ujmując, wstrząs nie był aż tak dogłębny, ponieważ naczelnym czasopisma został Gacki, niewątpliwie dysponujący o wiele większym doświadczeniem w tym zakresie. Skoro zatem przyczyna nie leży wyłącznie w okolicznościach zewnętrznych, to może leżała w samej Nowej Sztuce?

Największą jej siłą – i słabością zarazem – był brak wyraźnie sformułowanego programu estetycznego, który przełożyłby się na utrwalenie i wzmocnienie więzów grupowych, tak ważnych w dobie działalności „izmów”. Pozwalało to łączyć z ruchem Nowej Sztuki wielu twórców, których łączyło jedynie szeroko pojęte hasło nowatorstwa, a jednocześnie uniemożliwiała wytworzenie poczucia przynależności grupowej, jaka stała się wyznacznikiem samoświadomości zwrotniczana. Dlatego dziś o dorobku mówi się najczęściej przez pryzmat osiągnięć najwybitniejszych reprezentantów, traktując ich twórczość w ramach indywidualnych, niezwiązanych z żadną grupą poetyk, co dotyczy zwłaszcza najwybitniejszego spośród nich, czyli Ważyka, lecz także – choć w mniejszym stopniu – Sterna. Całkowicie niewidoczne pozostają natomiast tworzące się wówczas więzy grupowe, które miały charakter tyleż programowy, co towarzyski.

Przykładem tej płynności jest postać i twórczość Bronisława Iwanowskiego, otoczonego legendą awanturnika impresaria, który publikował na łamach „Nowej Sztuki” i „Almanachu Nowej Sztuki” wiersze o dość tradycjonalistycznym charakterze, odbiegające pod wieloma względami od ówczesnej twórczości nowatorskiej. Przekonanie o jego przynależności do „frontu Nowej Sztuki” utwierdziła podana przez Tadeusza Kłaka i powtórzona za nim przez innych badaczy informacja, że tom Iwanowskiego *Serce gramofonu* (1927) ukazał się nakładem „Biblioteki Nowej Sztuki”, podczas gdy w rzeczywistości opublikowany został przez F. Hoesicka w czasie, kiedy założona przez Gackiego seria wydawnicza od ponad

roku już nie istniała¹. Co więcej, powojenne relacje twórców związanych z Nową Sztuką sugerują, że udział Iwanowskiego zapewniał ich działalność w miarę stabilną sytuację finansową, a publikacja jego wierszy mogła w takiej sytuacji być „serwitutem”². Na marginesie można też dodać, że wielu pisarzy powątpiewało w to, czy był on rzeczywiście autorem *Serca gramofonu*, na przykład Jarosław Iwaszkiewicz powoływał się w powojennych wspomnieniach na krążącą w międzywojniu plotkę, że autorem tego tomu był w rzeczywistości Stern³. Niezależnie od tych niemożliwych raczej dziś do zweryfikowania spekulacji analizy Agnieszki Kluby dowodzą jednak, że zamieszczone w tym zbiorze utwory stanowią interesujące ogniwo w dziejach poematu prozą w literaturze polskiej⁴.

„Front Nowej Sztuki” był szeroki, lecz rozproszony, a jego granice – niewyraźne. W tej sytuacji opisane w drugim rozdziale niniejszej książki plany Witkacego i Jana Brzękowskiego, którzy nosili się z zamiarem powołania do życia czasopisma mającego stanowić platformę dla skoordynowanych wystąpień pisarzy nowatorów, były w znacznej mierze pomysłem niemożliwym do zrealizowania. Wynikało to nie tylko z faktu nadmiernego rozproszenia oraz towarzyszących animozji, lecz także z tego, że w połowie lat dwudziestych podobieństwa między „izmami” schodziły na dalszy plan, zaczynały się natomiast liczyć różnice.

Tymczasem Nowej Sztuce trudno było wyjść poza swój Początek. Wyładowywała się ona w serii równoległych gestów otwarcia, jakie pojawiły się na mapie literatury w pierwszej połowie lat dwudziestych. Jest ona znaczona różnymi wariantami „punktów wyjścia” i „punktów wejścia”, jakie wyłaniają się z teoretycznych i artystycznych tekstów Gackiego, Brucza, Brauna i Bobrowskiego, w których twórczości impuls nowatorski poszukiwał ujścia na różne, często dość ryzykowne sposoby. Z dzisiejszej perspektywy to właśnie jego meandryczne i niekonsekwentne przygody w ramach Nowej Sztuki wydają się najciekawsze, bynajmniej nie tylko dlatego, że stanowią

¹ Zob. T. Kłak, *Czasopisma awangardy. Część I: 1919–1939*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Polska Akademia Nauk, Wrocław 1978, s. 65; G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX w.*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 426.

² Zob. A.K. Waśkiewicz, *Czasopisma i publikacje zbiorowe polskich futurystów*, „Pamiętnik Literacki” 1975, nr 1. Wyraźnie (i dosadnie) zaznaczył to także Ważyk w *Epizodzie*, gdzie Iwanowski ukryty był za czytelnym pseudonimem Bronisławski. Zob. A. Ważyk, *Epizod*, Czytelnik, Warszawa 1961, s. 78.

³ J. Iwaszkiewicz, *Marginalia (Irenie Szymańskiej)*, „Twórczość” 1991, nr 2.

⁴ A. Kluba, *Poemat prozą w Polsce*, Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014, s. 258–284.

przeciwagę dla dominującej w nowatorskiej poezji tego czasu orientacji konstruktywistycznej. Odsłaniają one bowiem inną twarz rodzimej awangardy, która – choć szybko zepchnięta na margines – stawiała przed sobą ambitne, choć nigdzie wyraźnie niesformułowane zadanie przebudowy literatury w myśl własnych recept. Katalog przewijających się w niej pomysłów nie kończy się na jukstapozycji i rozbijaniu „związków nawykowych”, lecz obejmuje również próbę zwrotu w stronę procesów rozgrywających się w nieświadomości (Stern, Gacki). Nowa Sztuka – podobnie jak większość ówczesnych „izmów” – głosiła apoteozę współczesności, ale spoglądała na nią nie tylko przez pryzmat jej technologicznych zdobyczy, zwracała bowiem również uwagę na różne przejawy kultury ludycznej i jarmarcznej. Poczesne miejsce w zainteresowaniach reprezentantów zajmowało także – cenione przez wszystkie frakcje Wielkiej Awangardy – kino; Brucz wprowadzał do swoich wierszy elementy filmowych struktur i konwencji, Bobrowski i Stern snuli refleksje na temat możliwości i perspektyw rozwoju tej sztuki, w wierszach zaś ówczesnych nowatorów pojawiały się gwiazdy z Charliem Chaplinem na czele. Odnajdywali w jego filmach akcenty zbieżne ze swoimi koncepcjami, zarówno jeśli chodzi o potencjał subwersyjny, jak i atmosferę paradoksów filozoficznych, splecionych z sensacyjno-burleskowo fabułą.

Nie oznaczało to jednak odwracania się od problemów społecznych, bo Nowa Sztuka od samego początku ciążyła w stronę „lewicy literackiej”, na różne sposoby usiłując udowodnić swoją społeczną użyteczność. Akcenty takie pojawiały się w tekstach Brucza i Gackiego, lecz najbardziej konsekwentne stanowisko w tej sprawie prezentował Braun, którego twórczość – co symptomatyczne – przeszła ewolucję od społecznego zaangażowania do „poezji pracy”, której utopijny charakter podsycany był przez zdobywczego ducha epoki.

Znamienny wydaje się fakt, że wszystkie wspomniane cechy dochodziły do głosu przede wszystkim w twórczości poetyckiej. W programowych wypowiedziach reprezentantów Nowej Sztuki nie ma w ogóle mowy o prozie, a ich dorobek w tym zakresie był znikomy i ograniczał się do dwóch nowel opublikowanych na łamach „Almanachu”: *Spiral* Brucza (1924, nr 1) oraz *Adolfa i Narcyza* Ważyka (1925, nr 1). Pierwszy utwór, zaprezentowany jedynie we fragmencie, przesycony był nadmierną opisowością, w której pobrzmiwały echa maniery typowej dla prozy wczesnego modernizmu. Ciekawym aspektem był natomiast zwrot w stronę egzotyizmu, analogiczny do tego, jaki dochodził do głosu w ówczesnej prozie awangardowej, między innymi w utworze *Mafarka* Filippa Tommasa Marinettiego i powieściach

Blaise’a Cendrarsa⁵, w rodzimej zaś prozie awangardowej zwłaszcza w debiutanckim *Psychoanalitiku w podróży* (1929) Brzękowskiego. Z kolei nowela Ważyka operowała nastrojem niesamowitości, podobnym do tego, jaki pobrzmiwał w zainspirowanych ludycznymi mitologiami i kulturą popularną opowiadaniach Guillaume’a Apollinaire’a z tomów *Heretyk i spółka* oraz *Poeta zamordowany*. Brakowało tutaj natomiast rysu analitycznego, który cechował opowiadania i powieści napisane przez autora *Oczu i ust* już po zarzuceniu twórczości poetyckiej, którą uznał za o wiele bardziej poręczne narzędzie do tropienia niespójności i nieciągłości, jakie usiłował wydobyć z „potoku codziennego życia”⁶. Nie towarzyszyły temu jednak żadne kodyfikacje teoretyczne, Nowa Sztuka bowiem – podobnie jak cała rodzima awangarda – nie stworzyła spójnej teorii prozy.

Na koniec warto zapytać, czy dzieje Nowej Sztuki nie pozwalają spojrzeć na burzliwy początek literatury lat dwudziestych pod nieco innym kątem, a co za tym idzie – uchylić upraszczającą i dość niesprawiedliwą w gruncie rzeczy obiegową opinię, która głosiła, że rola rodzimej wersji futuryzmu zamknęła się w akcie burzycielskim, otwierającym drogę innym, bardziej konsekwentnym twórcom budowniczym⁷. Nowa Sztuka była w znacznej mierze kontynuacją poszukiwań zainicjowanych przez futurystów, których twórczości przyświecały ambitne założenia, wyraźnie wybrzmiewające na łamach „Nowej Sztuki” i „Almanachu Nowej Sztuki”. Działalność drugiego z tych czasopism, sygnowanego na początku działalności czytelnym szyldem „F.24”, przypadła na czas daleko idących przekształceń futuryzmu, którego niedawni reprezentanci i rzecznicy wyraźnie poszerzali zakres poszukiwań, pozostawiając za sobą strategię prowokacji oraz sięgając po bardziej skomplikowane formy i zagadnienia⁸. Najbardziej dobitnym

⁵ Chodzi zwłaszcza o powieści: F.T. Marinetti, *Mafarka le futuriste*, Christian Bourgois Éditeur, Paris 1984; B. Cendrars, *Moravagine*, tłum. J. Giszczak, Noir sur Blanc, Warszawa 1995; B. Cendrars, *Rum. Życie i przygody Jana Galmonta*, tłum. B. Czałczyńska, Noir sur Blanc, Warszawa 1999.

⁶ A. Ważyk, *Kwestia gustu*, [w:] tegoż, *Eseje literackie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 144–145. Na temat międzywojennej prozy Ważyka zob. W. Krzysztoszek, *Mit niespójności. Twórczość Adama Ważyka w okresie międzywojennym*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, s. 139–192 oraz A. Wójtowicz, „Cogito” i mity. *Międzywojenna proza Adama Ważyka*, [w:] *Cogito i „sejsmograf podświadomości”. Proza Pierwszej Awangardy*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010, s. 137–157.

⁷ O takich sposobach postrzegania futuryzmu pisał Grzegorz Gazda. Zob. tegoż, *Futuryzm w Polsce*, Polska Akademia Nauk, Wrocław 1974, s. 127.

⁸ Na możliwość taką wskazywał Jan Trzynadłowski, który sugerował, że „klucz do futuryzmu” może tkwić w metamorfozie nazwy: z futuryzmu na „nową sztukę”. J. Trzynadłowski, *Futu-*

przykładem tej przemiany była twórczość Gackiego, która po ludycznych początkach ewoluowała w stronę zagadnień o innym charakterze, czego dowodzi forsowane przez niego pojęcie nowego klasycyzmu. Sugerowało ono nie tylko chęć uporządkowania i skodyfikowania dotychczasowych zdobyczy Nowej Sztuki, lecz pośrednio odsłaniało złożoną relację między nią a tradycją literacką, której nie sposób było sprowadzić jedynie do wymiaru negacji. Świadczyły o tym apoteoza „pseudoklasycyzmu” w tekstach Gackiego, prowadzone przez Brauna eksperymenty z klasycznymi formami czy też wywody Bobrowskiego, który w *Bilansie* stwierdzał, że możliwość całkowitego oderwania się od przeszłości jest złudzeniem, współczesnych zaś nowatorów łączą wyraźne związki historyczne z przeszłością. W ten sposób otwierał się nowy – ledwo zarysowany rozdział – w dziejach Nowej Sztuki, która zgadzała się na warunkowe przymierze z tradycją w czasie kiedy bardziej radykalne odłamy awangardy domagały się jej bezwarunkowej kapitulacji. Być może właśnie z tego względu jej biblioteka pozostała w znacznej mierze widmowa.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

Literatura polska

A) Poezja, proza, dramat

Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki, wstęp i koment. Z. Jarosiński, wyb. i przyg. tekstów H. Zaworska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978.

Awangarda – swoim przyjaciółom, „Awangarda” 1924, nr 1.

Braun Mieczysław, *Bombardowanie Europy*, „Nowa Kultura” 1923, nr 4 [przedr. w: *Nowa scena robotnicza. Utwory sceniczne Władimira Majakowskiego, Iwana Golla, Mieczysława Brauna*, red. W. Wandurski, Spółdzielnia Księgarska „Książka”, Warszawa 1923].

Braun Mieczysław, *Ptaki wojny*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1.

Braun Mieczysław, *Rzemiosła*, F. Hoesick, Warszawa 1926.

Braun Mieczysław, *Wybór poezji*, wyb. i wstęp J. Maciejewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.

Bruce Stanisław, *Bitwa*, „Biblioteka Nowej Sztuki”, Warszawa 1925.

Bruce Stanisław, *Stacje*, „L'art Contemporain – Sztuka Współczesna” 1929, nr 1.

Bruce Stanisław, *Wybór poezji*, wyb. i wstęp W. Woźniak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.

Brzękowski Jan, *Międzywojnie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

Czechowicz Józef, *Pisma zebrane*, t. 3: *Utwory dramatyczne*, red. J. Nowakowska, J. Cymerman, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011.

Czyżewski Tytus, *Wiersze i utwory teatralne*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009.

Gacki Stefan Kordian, *Anarchista. Opowieść detektywna*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.

Gacki Stefan Kordian, *Moja Nike*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.

Gacki Stefan Kordian, *Przemiany*, Księgarnia „Ogniwo”, Kraków 1923.

Gacki Stefan Kordian, *Tramwaj staje przed kościołem*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 2.

- Gacki Stefan Kordian, *Zgubiłem zegarek*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 2.
 Gga. *Pierwszy polski almanach poezji futurystycznej*, Wydawnictwo „Futur Polski”, Warszawa 1920.
- Jasieński Bruno, *But w butonierce*, Klub Futurystów „Katarynka”, Warszawa–Kraków 1921.
- Jasieński Bruno, Stern Anatol, *Przedmowa*, [w:] *Ziemia na lewo*, Spółdzielnia „Książka”, Warszawa 1924.
- Kurek Jalu, S.O.S. (*Zbaw nasze dusze!*), Zwrotnica, Kraków 1927.
- Kurek Jalu, *Upały*, Biblioteka Nowej Sztuki, Warszawa 1924.
- Nuż w bżuhu. Druga Jednodniówka futurystów*, 1921.
- Pam-Bam. Jednodniówka Najmłodszych Futurystów Polskich pod red. K. Brzeskiego*, Warszawa (ok. 7.1921).
- Przyboś Julian, *Oburącz*, Zwrotnica, Kraków 1926.
- Przyboś Julian, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wyb. E. Balcerzan, A. Legeżyńska, oprac. A. Legeżyńska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989.
- Stern Anatol, *Anielski cham*, Biblioteka Nowej Sztuki, Warszawa 1924.
- Stern Anatol, *Bieg do biegun*, F. Hoesick, Warszawa 1927.
- Stern Anatol, *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. A.K. Waśkiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Wat Aleksander, *Bezrobotny Lucyfer. Opowieści*, F. Hoesick, Warszawa 1927.
- Wat Aleksander, *Pisma zebrane*, t. 1, *Poezje*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Czytelnik, Warszawa 1997.
- Wat Aleksander, *Prowokator*, „Nowa Kultura” 1924, nr 1 [przedr. w: tegoż, *Bezrobotny Lucyfer i inne opowieści*, oprac. W. Bolecki, J. Zieliński, Czytelnik, Warszawa 1993].
- Ważyk Adam, *Epizod*, Czytelnik, Warszawa 1961.
- Ważyk Adam, *Eseje literackie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982.
- Ważyk Adam, *Mity rodzinne*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1938.
- Ważyk Adam, *Oczy i usta*, Zwrotnica, Warszawa 1926.
- Ważyk Adam, *Semafory*, Biblioteka Nowej Sztuki, Warszawa 1924.
- Ważyk Adam, *Wiersze wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1982.

B) Rękopisy, maszynopisy

- Gacki Stefan Kordian, *Myśli na czasie*, Muzeum Literackie im. Józefa Czechowicza w Lublinie, sygn. MC/Rp/224/ML0.
- Listy Jana Brzękowskiego ze zbiorów archiwum Biblioteki Polskiej w Paryżu: do Zbigniewa Bienkowskiego (8.09.1968, sygn. BPP 1222); do Zdzisława Broncla (9.02.1962, sygn. BPP 1222); do Zbigniewa Herberta (5.08.1961, sygn. BPP 1227); do Mieczysława Jastruna (9.03.1964, sygn. BPP 1228; 2.03.1969, sygn. BPP 1228); do Tymoteusza Karpowicza (29.08.1959, sygn. BPP 1218); do Jalu Kurka (21.10.1957, sygn. BPP 1229); do Juliana Przybosa (12.05.1959,

sygn. BPP 1219, t. 1; 6.09.1968, sygn. BPP 1219, t. 2); do Józefa Wittlina (22.01.1961, sygn. BPP 1239).

Listy ze zbiorów Muzeum Literackiego im. Józefa Czechowicza w Lublinie: List Czesława Bobrowskiego do Konrada Bielskiego (początek 1925 r., sygn. MC 142, k. 1); List Czesława Bobrowskiego do Wacława Gralewskiego (18.03.1925, sygn. MC 142, k. 2–5); List Jana Brzękowskiego do redakcji „Reflektora” (brak daty, sygn. MC 142, k. 23); List Jana Brzękowskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza do Wacława Gralewskiego (12.06.1926, sygn. MC/Rp/142/ML); List Karola Husarskiego do Konrada Bielskiego (7.10.1924, sygn. MC 142R); List Jalu Kurka do redakcji „Reflektora” (23.02.1925, sygn. MC 142, k. 37–58); List Witolda Wandurskiego do redakcji „Reflektora” (5.02.1925, sygn. MC 142, k. 15–16).

C) Eseistyka, publicystyka, krytyka literacka (wybór)

[Anonim], *Awangarda – swoim przyjaciółom*, „Awangarda” 1924, nr 1.

[Anonim], *Blok nr 8–9*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 1.

[Anonim], *Wiersze Juliana Przybosia*, „Gazeta Literacka” 1927, nr 10.

B.M., *Stara i nowa sztuka*, „Nowa Kultura” 1924, nr 10.

[Bez tytułu], „Blok” 1924, nr 7–8.

Bobrowski Czesław, *Almanach Nowej Sztuki rok II, nr 1*, „Reflektor” 1925, nr 2.

Bobrowski Czesław, „*Anielski cham*” Anatola Sterna, „Reflektor” 1924, nr 1.

Bobrowski Czesław, *Bilans*, „Reflektor” 1925, nr 3.

Bobrowski Czesław, „*Blok nr 8–9*”, „Reflektor” 1925, nr 2.

Bobrowski Czesław, *Dwaj poeci Nowej Sztuki*, „Reflektor” 1925, nr 2.

Bobrowski Czesław, *Film intensywny a literatura*, „Reflektor” 1925, nr 2.

Bobrowski Czesław, [Nota redakcyjna], *Reflektor* 1924, nr 1.

Bobrowski Czesław, *Nowa Sztuka i grupa „Reflektora”*, „Przegląd Lubelsko-Kresowy” 1925, nr 8.

Bobrowski Czesław, *Przeciw*, „Reflektor” 1925, nr 3.

Bobrowski Czesław, *Stanisław Brucz. Bitwa*, „Reflektor” 1925, nr 2.

Braun Jerzy, *Kilka słów o futuryzmie*, [s.n.], Kraków 1921.

Braun Mieczysław, *Moje osobiste zdanie o poezji*, „Nowa Kultura” 1924, nr 9.

Brucz Stanisław, „*Przemiany*”, St.K. Gacki, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.

Brucz Stanisław, *Sztuka i rzecz*, „Nowa Kultura” 1924, nr 1.

Brucz Stanisław, *Zarys nowej poetyki*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.

Brzask epoki. W walce o nową sztukę, t. 1: 1917–1919, Zdrój, Poznań 1920.

[Brzękowski Jan], J.B., *Europa? Europa?*, „L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna” 1930, nr 2.

[Brzękowski Jan], J. Bereta, *La poésie polonaise d'aujourd'hui (Documentaire) nr 1*, „L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna” 1929, nr 1.

Brzękowski Jan, *Nowa powieść francuska*, „Kultura” 1958, nr 6.

[Bujnicki Teodor], t.b., *Czwarty numer „Linii”*, „Piony” 1932, nr 3.

- [C.], „Blok” i „Kurier Bloku” nr 6–7, „Reflektor” 1924, nr 1.
- Czachowski Kazimierz, *Młody Kraków literacki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1929, nr 31.
- Czachowski Kazimierz, *Z życia literackiego w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1933, nr 28.
- Czechowicz Józef, *Uspołecznione absurdy*, „Kamena” 1934, nr 8.
- Czuchnowski Marian, „Linia” bez linii, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15.
- Czuchnowski Marian, *W głębi awangardy*, „Robotnik” 1933, nr 260–261, 266–267, 269–270, 274–275, 295, 297.
- Czyżewski Tytus, *Amazonka awangardy*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 31.
- Czyżewski Tytus, *Lajkonik w chmurach*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1936.
- Czyżewski Tytus, *Mój futuryzm*, „Głos Plastyków” 1938, nr 8–12.
- Czyżewski Tytus, *Pogrzeb romantyzmu – uwiad starczy symbolizmu – śmierć programizmu*, „Formiści” 1921, nr 6.
- Fik Ignacy, *Awangarda i awangardiści*, „Kurier Wileński” 1938, nr 50.
- Front Nowej Sztuki*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1.
- Gacki S[tefan] K[ordian], „Blok” 1–2. *Czasopismo awangardy artystycznej*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.
- Gacki Stefan Kordian, *Likwidacja Likwidatora! Zdemaskowanie papieża merytoryzmu*, „Awangarda” 1924, nr 1.
- Gacki Stefan Kordian, *Na drodze do nowego klasycyzmu*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 1.
- Gacki Stefan Kordian, *Punkt wejścia Nowej Sztuki*, „Reflektor” 1925, nr 2.
- Gacki Stefan Kordian, *Refleksje literackie i nieliterackie*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.
- Gacki Stefan Kordian, *Sztuka ludzka*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1.
- Gacki Stefan Kordian, „Ziemia na lewo”. A. Stern, B. Jasieński, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.
- [Gralewski Waław], W.G., „Reflektor”. *Lubelska grupa poetycka*, „Ziemia Lubelska”, 16.10.1927.
- Grydzewski Mieczysław, *Czelna kradzież*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 52.
- [Hempel Jan], B.K., *Nieporozumienia literackie*, „Nowa Kultura” 1924, nr 11.
- Irzykowski Karol, *Likwidacja futuryzmu*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 5.
- Jan[kowski] Jar[osław], *Ruch wydawniczy*, „Głos Narodu” 1925, nr 113 (16.05.1925).
- Jasieński Bruno, *Futuryzm polski (bilans)*, „Zwrotnica” 1923, nr 6.
- Jastrun Mieczysław, „Rzemiosła” Brauna, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 25.
- Jednodniówka Futurystów. Manifesty futuryzmu polskiego*, Kraków 1920.
- Jędrzychowski Stefan, *Linia wpisana w koło*, „Żagary” 1931, nr 2.
- Kurek Jalu, *Awangarda literacka w Paryżu*, „Głos Narodu”, 22.07.1930.
- Kurek Jalu, *Czy Marinetti wpłynął na poezję polską?*, „Linia” 1931, nr 1.
- Kurek Jalu, *Futuryzm i faszyzm*, „Przegląd Współczesny” 1930, t. 34, z. 101.
- Kurek Jalu, *Legenda błękitnego kraju. Rzecz o najmłodszej sztuce Włoch*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 15.

- Kurek Jalu, *Ostatni etap. Cztery lata w gwałtownym skrócie*, „Linia” 1931, nr 1.
- Kurek Jalu, *Poezja futuryzmu polskiego*, „Głos Narodu”, 28.07.1924.
- Lam Andrzej, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923*, t. 2: *Manifesty i protesty*. Antologia, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969.
- Napierski Stefan, *Niedocenieni poeci*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 8.
- [Nota redakcyjna], „Reflektor” 1923, nr 1.
- [Nota redakcyjna], „Reflektor” 1924, nr 1.
- Od redakcji*, „Współczesność” 1957, nr 8.
- Od redakcji*, „Współczesność” 1959, nr 50.
- Peiper Tadeusz, *Futuryzm (analiza i krytyka)*, „Zwrotnica” 1923, nr 6.
- Peiper Tadeusz, *Ku specyficzności kina*, „Zwrotnica” 1923, nr 5.
- Peiper Tadeusz, *Metafora teraźniejszości*, „Zwrotnica” 1922, nr 3.
- Peiper Tadeusz, *Miasto, masa, maszyna*, „Zwrotnica” 1922, nr 2.
- Peiper Tadeusz, *Nie gejszery. Gejsze!*, „Echo Tygodnia” 1929, nr 2.
- Peiper Tadeusz, *Nowa poezja hiszpańska*, „Nowa Sztuka” 1922, nr 2.
- Peiper Tadeusz, *Nowe usta. Odczyt o poezji*, [w:] tegoż, *Tędy. Nowe usta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.
- Peiper Tadeusz, *O awangardowości i awangardzie*, „Czas” 1936, nr 8.
- Peiper Tadeusz, *Punkt wyjścia*, „Zwrotnica” 1922, nr 1.
- Peiper Tadeusz, *W obronie awangardzistów polskich*, tłum. S. Jaworski, [w:] tegoż, *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918–1939)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.
- Peiper Tadeusz, *Wśród ludzi na scenach i na ekranie*, t. 2, oprac. K. i J. Fazanowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Piechal Marian, *Awangarda jako problem społeczny*, „Gazeta Artystów” 1935, nr 23.
- Piwowar Lech, *Idąc z Marianem Czuchnowskim*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 6–7.
- Przyboś Julian, *Idea rygoru*, „Zwrotnica” 1927, nr 11.
- Przyboś Julian, *Na odcinku poetyckim*, „Europa” 1930, nr 6.
- Przyboś Julian, *Poezja „Zwrotnicy”*, „Gazeta Poranna”, 21.02.1925.
- Przyboś Julian, *Sens poetycki*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1963.
- Przyboś Julian, *Uwagi o nowej liryce*, „Pion” 1935, nr 2.
- Przybyszewski Stanisław, *Powrotna fala (naokoło ekspresjonizmu)*, „Zdrój” 1918, t. 2, z. 6.
- [Redakcja], *Front Nowej Sztuki*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1.
- Słonimski Antoni, *Ofensywa bezsensu*, „Nowa Kultura” 1957, nr 22.
- Słonimski Antoni, *Romans z X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917–1976*, wyb., koment. i red. M. i M. Hendrykowscy, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2007.
- Stern Anatol, „A”. *Napisał Tadeusz Peiper*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.
- Stern Anatol, *Charlie Chaplin i ja*, „Kino-Teatr” 1928, nr 1.
- Stern Anatol, *Falszerze*, „Współczesność” 1957, nr 8.
- Stern Anatol, *Manekiny naturalizmu*, „Skamander” 1921, nr 11–13.
- Stern Anatol, *„Nowa Sztuka” (Wspomnienie)*, „Studio” 1936, nr 8.

- Stern Anatol, *O poetach Nowej Sztuki. List do redaktora „Almanachu”*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.
- Stern Anatol, *Wspomnienia z Atlantydy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959.
- [Stern Anatol], *Wstęp od Redakcji*, „Nowa Sztuka” 1921, nr 1.
- Strzebiński Władysław, [bez tytułu], „Blok” 1924, nr 2.
- Syrkus Szymon, *Preliminarz architektury*, „Praesens. Kwartalnik modernistów” 1926, nr 1.
- Wat Aleksander, *Charlie Chaplin, Z powodu bufonady „Chaplin i jego sobowtór na balu »Pan-pan«”*. Pamflet czy omlet?, „Awangarda” 1924, nr 1.
- Wat Aleksander, *Czego broni Chesterton*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 15.
- Wat Aleksander, *Metamorfozy futuryzmu*, „Miesięcznik Literacki” 1930, nr 3.
- Wat Aleksander, *Przeciw zdziżeniu*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 11.
- Wat Aleksander, *Uwagi o Chestertonie*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 18.
- Wielowiejska Helena, *We wszystkich kolorach*, „Nasz Wyraz” 1938, nr 6.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Dodatek do „dodatku”*, [w:] *Teatr*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1923.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Parę słów w kwestii „wielkości” form w nowej sztuce*, „Zet” 1934, nr 7.
- Zagórski Jerzy, *Radion sam pierze (prawo do wiersza)*, „Żagary” 1932, nr 6.

D) Wspomnienia, listy, wywiady

- Archiwum Literackie, t. XX: *Materiały do dziejów awangardy*, oprac. T. Kłak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975.
- Bielski Konrad, *Most nad czasem*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1963.
- Bobrowski Czesław, *Wspomnienia ze stulecia*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1985.
- Brzękowski Jan, *W Krakowie i w Paryżu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.
- Brzękowski Jan, *Wyobrażenia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966.
- Gralewski Wacław, *Stalowa tęcza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.
- Iwazkiewicz Jarosław, *Marginalia (Irenie Szymańskiej)*, „Twórczość” 1991, nr 2.
- Jan Brzękowski o swoich planach, „Kurier Poranny”, 13.01.1938.
- Kurek Jalu, *Mój Kraków*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1963.
- Listy Juliana Przybosa do rodziny 1921–1931*, oprac. A. Przyboś, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.
- Od bliskich i dalekich. Korespondencja do Władysława Broniewskiego 1915–1939*, oprac. F. Lichodziejewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
- Rozmowa ze St. I. Witkiewiczem*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 18.
- Stern Anatol, *Legends naszych dni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969.
- Stern Anatol, *Poezja zbuntowana*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.
- Strumph-Wojtkiewicz Stanisław, *O własnych siłach. Kartki z prywatnego archiwum 1921–1939*, Książka i Wiedza, Warszawa 1967.

- Sylwetki paryskie*. Jan Brzękowski, „Narodowiec”, 14–15.04.1940.
- Śpiewak Jan, *Rozmowa z Adamem Ważykiem*, „Sygnały” 1939, nr 65.
- Wat Aleksander, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. 1, oprac. R. Habielski, Universitas, Kraków 2011.
- Ważyk Adam, *Sprawa Stanisława Brucza*, „Literatura” 1978, nr 9.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy*, t. 1, oprac. T. Pawlak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2013, s. 495–496.

Literatura obca

- Apollinaire Guillaume, *Heretyk i S-ka*, tłum. A. Ważyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.
- Apollinaire Guillaume, *La vie artistique: Les peintres futuristes italiens*, „L’Intransigeant” 7.02.1912.
- Apollinaire Guillaume, *Poeta zamordowany*, tłum. J. Hartwig, A. Międzyrzecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
- Apollinaire Guillaume, *Wybór pism*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.
- Aragon Louis, *Wieśniak paryski*, tłum. A. Międzyrzecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.
- Cendrars Blaise, *Co jak co*, tłum. J. Giszczak, Noir sur Blanc, Warszawa 2003.
- Cendrars Blaise, *Moravagine*, tłum. J. Giszczak, Noir sur Blanc, Warszawa 1995.
- Cendrars Blaise, *Rum. Życie i przygody Jana Galmonta*, tłum. B. Czałczyńska, Noir sur Blanc, Warszawa 1999.
- Cendrars Blaise, *Tout autour d’aujourd’hui*, vol. 7, textes présentés et annotés par J.-C. Flückiger, Les Éditions Denoël, Paris 1986.
- Chesterton Gilbert K., *Człowiek, który był czwartkiem*, tłum. M. Skibniewska, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1995.
- Chesterton Gilbert K., *Napoleon z Notting Hill*, tłum. J. Łaszczowa, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1957.
- Chora fontanna (wiersze futurystów włoskich)*, tłum. J. Kurek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.
- Cocteau Jean, *Sekrety zawodowe*, tłum. A. Wat, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 2.
- Eliot Thomas S., *Poezja skali mniejszej*, [w:] *Szkice literackie*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1963.
- Futurism. An Anthology*, red. L. Rainey, Ch. Poggi, L. Wittman, Yale University Press, New Heaven–London 2009.
- Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser, K. Siewior, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.
- Goll Yvan, *Apologia Chaplina*, tłum. W. Wandurski, „Nowa Kultura” 1924, nr 4.
- Majakowski Władimir, *Wybór poezyj*, tłum. W. Broniewski i in., wstęp A. Stern, Spółdzielnia Księgarska „Książka”, Warszawa 1927.

Marinetti Filippo T., *Manifest le futuriste*, Christian Bourgois Éditeur, Paris 1984.
 Stendhal [M.-H. Beyle], *Racine i Szekspir*, tłum. W. Natanson, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957.
Surrealizm. Antologia, red. A. Ważyk, Czytelnik, Warszawa 1976.
 Tzara Tristan, *Chronique Zurichoise*, „Dada Almanach” 1920, Berlin.

Bibliografia przedmiotowa (wybór)

A) Prace dotyczące twórczości artystów z kręgu Nowej Sztuki

- Jarosiński Zbigniew, *Wstęp*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i koment. Z. Jarosiński, wyb. i przyg. tekstów H. Zaworska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978.
- Kłak Tadeusz, „*Almanach Nowej Sztuki*” i awangarda, *Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego. Prace Historycznoliterackie* 1978, t. 5, nr 162.
- Kłak Tadeusz, *Czesław Bobrowski jako teoretyk filmu i nowej sztuki*, [w:] *Z dziejów myśli filmowej. Rewizje i rewindykacje*, red. E. Zajiček, *Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, Katowice 1989.
- Krzysztoś Wiesław, *Mit niespójności. Twórczość Adama Ważyka w okresie międzywojennym*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985.
- Maciejewski Janusz, *Wstęp*, [w:] M. Braun, *Wybór poezji*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.
- Majerski Paweł, *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003.
- Waśkiewicz Andrzej K., *Czasopisma i publikacje zbiorowe polskich futurystów*, „*Pamiętnik Literacki*” 1975, nr 1.
- Waśkiewicz Andrzej K., *Irrealna gwiazda. O poezji Anatola Sterna*, „*Pamiętnik Literacki*” 1979, nr 4.
- Waśkiewicz Andrzej K., *Miejsce Ważyka*, „*Ruch Literacki*” 1981, nr 3.
- Waśkiewicz Andrzej K., „*Nowy klasycyzm*” Stefana Kordiana Gackiego, [w:] *Problemy awangardy*, red. T. Kłak, *Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, Katowice 1983.
- Waśkiewicz Andrzej K., *Stanisław Brucz – zapomniany poeta nowej sztuki*, „*Miesięcznik Literacki*” 1980, nr 7.
- Woźniak Wojciech, *Doświadczenie poetyckie Stanisława Brucza*, [w:] S. Brucz, *Wybór poezji*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
- Wyka Kazimierz, *Dwa skrzydła poezji Anatola Sterna*, „*Poezja*” 1969, nr 6 [przedr. w: tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Kraków 1977].
- Wyka Kazimierz, *Z „lawy metafor”*, „*Życie Literackie*” 1957, nr 31.

B) Prace poświęcone awangardzie polskiej

- Balcerzan Edward, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Balcerzan Edward, *Wstęp*, [w:] J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wyb. E. Balcerzan, A. Legeżyńska, oprac. A. Legeżyńska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989.
- Baranowska Małgorzata, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Czytelnik, Warszawa 1984.
- Bereś Stanisław, *Szuflada z Atlantydy*, Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, Wrocław 2002.
- Cieślak-Sokołowski Tomasz, „Kres obiektywny”. *O trzech likwidacjach awangardy (Adam Ważyk, German Ritz, Julita Fiedorczyk)*, [w:] *Awangarda i krytyka. Kraje Europy Środkowej i Wschodniej*, red. J. Kornhauser, M. Szumna, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.
- Cywińska-Dziekońska Marta, *Manufaktura słów. Rozważania o polskiej poezji nadrealistycznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Czapliński Przemysław, *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1997.
- Delaperrière Maria, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, tłum. A. Dziadek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.
- Dziadek Adam, *Doświadczenie nowoczesności w „Europie” Anatola Sterna*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie. Analizy kulturoznawcze*, red. R. Nycz, B. Giza, A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academica”, Warszawa 2008.
- Dziadek Adam, *Wstęp*, [w:] A. Wat, *Wybór wierszy*, oprac. A. Dziadek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2008.
- Jaworski Stanisław, *Awangarda*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992.
- Jaworski Stanisław, *Między awangardą a nadrealizmem. Główne kierunki przemian poezji polskiej na tle europejskim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.
- Jaworski Stanisław, *Słowo wstępne*, [w:] J. Kurek, *Wiersze awangardowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.
- Jaworski Stanisław, *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper. Pisarz i teoretyk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Kłuba Agnieszka, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004.
- Kłak Tadeusz, *Czasopisma awangardy. Część I: 1919–1931*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Polska Akademia Nauk, Wrocław 1978.
- Kłak Tadeusz, *Czasopisma awangardy. Część II: 1931–1939*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Polska Akademia Nauk, Wrocław 1979.

- Kmiecik Michalina, *Oblicza miejsca. Topiczne i atopiczne wyobrażenia przestrzeni w poezji Juliana Przybosia*, Universitas, Kraków 2013.
- Kwiatkowski Jerzy, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Lam Andrzej, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923*, t. 1: *Instynkt i ład*, Kraków 1969.
- Lam Andrzej, *Zabawa w blagę istotną*, „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 9.
- Lentas Beata, *Tadeusz Peiper w Hiszpanii*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.
- Majerski Paweł, *Odmiany awangardy*, EGO, Katowice 2001.
- Orska Joanna, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Universitas, Kraków 2004.
- Problemy awangardy*, red. T. Kłak, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 1983.
- Prokop Jan, *Sprawa nadrealizmu*, „Twórczość” 1965, nr 3.
- Ryłko Zdzisław, *Polska recepcja nadrealizmu francuskiego w okresie międzywojennym*, „Poezja” 1975, nr 9.
- Sienkiewicz Barbara, *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Universitas, Kraków 2007.
- Skurtys Jakub, *Figury dyssensu w praktyce późnej awangardy*, [w:] *Awangarda i krytyka. Kraje Europy Środkowej i Wschodniej*, red. J. Kornhauser, M. Szumna, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.
- Sławiński Janusz, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Universitas, Kraków 1998.
- Stypułkowska Krystyna, *Apollinaire w krytyce polskiej międzywojennego dwudziestolecia*, „Przegląd Humanistyczny” 1961, nr 5.
- Śniecikowska Beata, *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008.
- Trzynadłowski J., *Futuryzm polski*, [w:] *Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej*, red. J. Heinstejn, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1977.
- Turowski Andrzej, *Awangardowe marginesy*, Instytut Kultury, Warszawa 1998.
- Turowski Andrzej, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000.
- Waśkiewicz Andrzej K., *W kręgu futuryzmu i awangardy*, Atut, Wrocław 2003.
- Waśkiewicz Andrzej K., *W kręgu „Zwrotnicy”. Studia i szkice z dziejów krakowskiej Awangardy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.
- Wołowicz Grzegorz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Leopoldinum, Wrocław 1999.
- Wójtowicz Aleksander, *Cogito i „sejsmograf podświadomości”. Proza Pierwszej Awangardy*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010.
- Zaleski Marek, *Awangarda w kulturze literackiej międzywojnia*, „Teksty” 1979, nr 2.

Zaleski Marek, *Przygoda drugiej awangardy*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2000.

Zaworska Helena, *O Nową Sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.

C) Prace poświęcone awangardzie europejskiej

Ackerman James S., *Demise of the Avant-Garde: Notes on the Sociology of Recent American Arts*, „Comperative Studies on Society and History” 1969, vol. 11.

Bojtár Endre, *Awangarda wschodnioeuropejska jako kierunek literacki*, tłum. J. Walicka, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 11 i 12.

Bürger Peter, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006.

Calinescu Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987.

Dziamski Grzegorz, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1995.

Eysteinsson Astradur, *Awangarda jako/czy modernizm?*, tłum. D. Wojda, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998.

Fiedler Leslie, *Death of Avant-Garde literature*, [w:] *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, vol. 2, Stein & Day Pub, New York 1971.

Foster Hal, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010.

Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej, red. J. Heistein, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1977.

Gazda Grzegorz, *Awangarda. Nowoczesność i tradycja*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1987.

Giżycki Marcin, *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1996.

Kornhauser Jakub, *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.

Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle, vol. 1: *Histoire*, publié par le Centre d'Étude des Avant-gardes Littéraires de l'Université de Bruxelles; sous la direction de Jean Weisgerber, Akadémiai Kiadó, Budapest 1986.

Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle, vol. 2: *Théorie, Histoire*, publié par le Centre d'Étude des Avant-gardes Littéraires de l'Université de Bruxelles; sous la direction de Jean Weisgerber, Akadémiai Kiadó, Budapest 1986.

Mann Paul, *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1991.

Modernism, vol. 1, red. A. Eysteinsson, V. Liska, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia 2007.

Morawski Stefan, *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.

- Poggioli Renato, *The Theory of Avant-Garde*, tłum. G. Fitzgerald, Harvard University Press, Cambridge 1968.
- Sheppard Richard, *Modernism – Dada – Postmodernism*, Northwestern University Press, Evanston 2000.
- Szkołut Tadeusz, *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1999.
- Świeściak Alina, *Fikcja awangardy?*, „Teksty Drugie” 2015, nr 6.
- Torre Guillermo de, *Literatura europeas de vanguardia*, Rafael Caro Raggio, Madrid 1925.
- Wyka Kazimierz, *Rzecz wyobraźni*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959 (wyd. II rozszerz., Warszawa 1977).

D) Inne prace (historycznoliterackie, teoretycznoliterackie, filmoznawcze itp.)

- Autobiografia*, red. M. Czermińska, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009.
- Bal Mieke, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, tłum. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.
- Balazs Bela, *Wybór pism*, tłum. K. Jung, R. Porges, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.
- Balcerzan Edward, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013.
- Bazin André, *What is Cinema?: Volume 1*, tłum. H. Gray, University of California Press, Berkeley 1967.
- Benjamin Walter, *Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski i in., Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.
- Bergson Henri, *Ewolucja twórcza*, tłum. F. Znaniecki, Gebethner & Wolff, Warszawa 1913.
- Bonitzer Pascal, *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*, Gallimard, Paris 1999.
- Deleuze Gilles, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008.
- Gazda Grzegorz, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Gelfant B.H., *The American City Novel*, University of Oklahoma Press, Norman 1994.
- Irzykowski Karol, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Krakowska Spółdzielnia Wydawnicza, Kraków 1924.
- Juszkiewicz Piotr, *Cień modernizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013.
- Kłuba Agnieszka, *Poemat prozą w Polsce*, Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014.
- Kluszczyński Ryszard W., *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990.

- Koschany Rafał, *Chaplin jako Charlie. Od figury kina do figury poetyckiej*, „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 37–38.
- Kracauer Siegfried, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.
- Lejeune Philippe, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, tłum. W. Grajewski i in., Kraków 2001.
- Loth Roman, „Kultura Robotnicza” – „Nowa Kultura” 1922–1924. Szkic z dziejów prasy kulturalno-oświatowej KPRP, „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 1.
- McHale Brian, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej. Zmiana dominy*, tłum. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998.
- Nycz Ryszard, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984.
- Shi David E., *Transatlantic Visions: The Impact of the American Cinema Upon the French Avant-Garde, 1918–1924*, „Journal of Popular Culture” 1981, 4.
- Skarga Barbara, *Złudzenia transcendentalizmu*, „Teksty” 1980, nr 1.
- Sontag Susan, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magała, Karakter, Kraków 2010.
- Strożek Przemysław, *Chapliniada w kręgach lewicy literackiej i artystycznej lat 20.*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 89–90.
- Taylor Charles, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, tłum. A. Puchejda, K. Szymaniak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2010.
- Tonnet-Lacroix Éliane, *Après-guerre et sensibilités littéraires*, Publications de la Sorbonne, Paris 1991.
- Wheaton Bruce R., *The Tiger and the Shark: Empirical Roots of Wave-Particle Dualism*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.
- Žižek Slavoj, *Enjoy your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, Routledge, New York 2001.

Indeks

- Ackerman James Sloss 10
Apollinaire Guillaume (właśc. Wilhelm Apollinary Kostrowicki) 22, 23, 29, 56, 58, 77, 86, 100, 102, 105, 107, 126, 137, 143, 168, 170, 172, 177, 187, 217, 218, 228, 231, 232, 234, 250
Appiganesi Lisa 90
Aragon Louis 187, 188, 200
- Bakunin Michaił Aleksanderowicz 67
Bal Mieke 17
Balcerzan Edward 7, 15, 17, 20, 134, 161, 205
Baranowska Małgorzata 70
Bazin André 195, 196
Beaudin Nicolas 77
Benjamin Walter 137
Bereś Stanisław 59
Bergson Henri 53–56, 73, 101, 103, 105, 171
Bertrand Aloysius (właśc. Louis Jacques Na-
poléon Bertrand) 234
Bidon Henry 26
Bielski Konrad 86, 87, 173, 174, 181, 254
Bieńkowski Zbigniew 221, 245
Blyston George 184
Bobrowski Czesław 8, 11, 28, 29, 45, 71, 72, 79, 80, 86, 128, 134, 169–173, 175–184, 254, 256, 257, 259
Bocheński Tadeusz 175
Bojtár Endre 19, 43, 91
Bonitzer Pascal 196
Borges Jorge Luis (właśc. Jorge Francisco Isi-
doro Luis Borges Acevedo) 197, 233
Borowski Mateusz 10
Bouchary Jean 232
Boy-Żeleński Tadeusz 235
Braque Georges 170
Braun Jerzy 21, 22
Braun Mieczysław (właśc. Mieczysław Braun-
stein) 8, 11, 42, 58–61, 78, 127, 147–153, 155–168, 253, 254, 256, 257, 259
Breton André 100, 173, 232
Broglie Louis de 228, 229
Broncel Zdzisław 250
Broniewski Władysław 147, 153, 168
Brucz Stanisław 8, 11, 42, 58, 60, 61, 67–69, 77, 94, 95, 98, 102, 117, 119–121, 123–145, 147, 153, 167, 169, 171, 179, 195, 224, 231, 232, 253–257
Brzęczkowski Jerzy 92
Brzękowski Jan 8, 31, 34, 42, 44–46, 78, 80–82, 91, 97, 104, 132, 143, 181, 204, 206–210, 212–214, 217, 221, 231, 232, 237, 239–252, 256, 258
Brzeski Kazimierz (właśc. Kazimierz Flieder-
baum) 90
Brzozowski Stanisław 111
Bucholc Marta 17
Bujnicki Teodor 34, 36
Burek Tomasz 222
Bürger Peter 110
Burluk Dawid 90
Burtan Stefan 82
- Călinescu Matei 18, 23

- Cendrars Blaise (właśc. Frédéric Louis Sau-
 ser) 61, 74, 77, 107, 188, 198, 199, 241,
 258
 Cézanne Paul 29, 177
 Chagall Marc 61
 Chaplin Charles Spencer 185, 188–196, 198–
 200, 233, 257
 Chesterton Gilbert Keith 53, 56, 105, 106,
 108, 195, 197, 233
 Chudzik Andrzej 175
 Chwistek Leon 20, 22, 42, 52, 57, 65, 66
 Cieślak-Sokołowski Tomasz 221
 Clair René (właśc. René Lucien Chomette) 107
 Cocteau Jean 22, 29, 56, 61, 72, 77, 177
 Cruze James 184
 Cymerman Jarosław 184
 Cywińska-Dziekońska Marta 70
 Czachowski Kazimierz 33
 Czałczyńska Barbara 258
 Czapliński Przemysław 92
 Czechowicz Józef 36, 37, 181, 184, 254
 Czermińska Małgorzata 209
 Czernik Stanisław 36
 Czuchnowski Marian 35, 36
 Czyżewski Tytus 8, 21, 22, 42, 47–49, 52, 61,
 65, 90, 95, 107, 109, 127, 175, 202, 214, 230

 Dan Bolesław (właśc. Aleksander Weintraub)
 42, 60, 61
 Delaperrière Maria 71, 91, 95, 114, 132, 218
 Delluc Louis 189
 Dłuska Maria 218
 Dupuis Michel 248, 249
 Dziadek Adam 71, 91, 108, 125, 132, 218
 Dziamski Grzegorz 10

 Einstein Albert 107, 227, 228
 Eliot Thomas Stearns 9
 Epstein Jean 189, 253
 Erenburg Ilja 107
 Estivals Robert 18
 Eysteinsson Ástráður 7, 225

 Fairbanks Douglas (właśc. Douglas Elton
 Thomas Ullman) 188
 Faulkner William 249
 Feliński Alojzy 127
 Fiedler Leslie 10
 Fik Ignacy 38
 Fitzgerald Gerald 13, 19
 Flammarion Nicolas Camille 166
 Foster Hal 10
 Freud Zygmunt 73, 101, 114, 189, 226, 233

 Gacki Stefan Kordian 8, 9, 11, 26, 27, 42, 45,
 60, 61, 64–72, 75, 76, 78–80, 85–89, 91–
 117, 120, 128, 144, 147, 167, 169, 171, 173,
 178–180, 224, 253–257, 259
 Gałczyński Konstanty Ildefons 107
 Gazda Grzegorz 13, 19, 34, 92, 93, 256, 258
 Gelfant Blanche Housman 241
 Giszczak Jacek 198, 258
 Giza Barbara 125
 Goetel Ferdynand 42
 Goll Yvan 189
 Grabski Władysław 68, 69
 Gralewski Wacław 80, 81, 173, 174, 181, 254
 Gray Hugh 196
 Grędziński Stanisław 181
 Grin Aleksander 119
 Gusdorf Georges 209

 Halicki Zygmunt 90
 Hart William Surrey 188
 Heistein Józef 259
 Hempel Jan 59
 Henderson Linda Dalrymple 225
 Hendrykowska Małgorzata 190
 Hendrykowski Marek 190
 Herbert Zbigniew 251
 Hjartarson Benedikt 225
 Hollender Tadeusz 39
 Homer 211
 Husarski Karol 174
 Huxley Aldous 248, 249

Irzykowski Karol 26, 64, 99, 182, 183, 192, 233
Iwanowski Bronisław 22, 42, 224, 255, 256
Iwaszkiewicz Jarosław 22, 42, 51, 175, 256

Jacob Max 77, 86
Jankowski Jarosław 29
Jaroński Zbigniew 9, 14, 219, 220
Jasiński Bruno (właśc. Wiktor Bruno Zysman) 8, 21, 22, 24, 42, 47–49, 51, 60, 65–67, 69, 78, 90, 92, 98, 103, 125–128, 150, 175, 202, 213, 214, 253
Jastrun Mieczysław (właśc. Mojsze Agatsztajn) 167, 239, 240, 250
Jaworski Kazimierz Andrzej 175
Jaworski Stanisław 14, 15, 30
Jeleński Konstanty A. 250
Joyce James 248, 249
Juszkiewicz Piotr 201

Kaden-Bandrowski Juliusz 158
Karłowicz Jan 38
Karpowicz Tymoteusz 240
Kasprowicz Jan 127
Keaton Buster (właśc. Joseph Francis Keaton) 184, 188
Kijowski Andrzej 222
Kita-Huber Jadwiga 110
Klak Tadeusz 8, 34, 35, 78, 88, 173, 175, 176, 255, 256
Kłuba Agnieszka 14, 79, 256
Kmicik Michalina 134
Kornhauser Jakub 91, 131, 221
Koschany Rafał 189, 190
Kotarbiński Tadeusz 82
Kozikowski Edward 42
Kozmian Kajetan 127, 167
Krassowski Feliks 45
Kreczmar Agnieszka 90
Kryński Adam Antoni 38
Krzysztozek Wiesław 15, 76, 232, 234, 258
Kubiak Zygmunt 226

Kurek Jalu (właśc. Franciszek Kurek) 15, 27, 33, 34, 39, 42, 45, 46, 60–63, 125, 181, 184, 190, 193, 207, 209, 211, 212, 214, 215
Kwiatkowski Jerzy 161, 163

Labuda Aleksander 222
Lam Andrzej 9, 90
Lange Antoni 127
Lautréamont (właśc. Isidore Lucien Ducasse) 100
Lechoń Jan 127, 175
Léger Ferdynand 188
Legeżyńska Anna 134, 161
Lejeune Philippe 222
Lentas Beata 122
Lichodziejewska Feliksa 147
Liska Vivian 225
Loth Roman 58

Łaszczowa Janina 195

Maciejewski Janusz 8, 149, 168
Majakowski Władimir Władimirowicz 22, 58, 90, 168, 217, 224
Majerski Paweł 203, 246
Malicki Marian Jerzy 109
Mallarmé Stéphane (właśc. Étienne Mallarmé) 177
Mann Paul 9, 10
Margański Janusz 107, 195
Marinetti Filippo Tomasso 13, 26, 35, 46, 62, 63, 124, 126, 155, 170–172, 211, 212, 214, 217, 257, 258
Markowski Michał Paweł 228
Massot Pierre de 181
Matuszewski Ryszard 222
Matyasik Jan 82
McHale Brian 228
Miciński Tadeusz 106
Mickiewicz Adam 127
Międzyrzecki Artur 187
Miller Edmund 26

- Miller Jan Nepomucen 42, 75
 Miłosz Czesław 34, 197, 250
 Młodożeniec Stanisław 8, 42, 47–49, 65, 90, 202, 214
 Morawski Stefan 10
 Morhange Pierre 77
 Morsztyn Jan Andrzej 98, 167
 Mussolini Benito 35
- Napierski Stefan (właśc. Stefan Marek Eiger) 42, 129, 130, 134, 138
 Naruszewicz Adam 98, 99
 Natanson Wojciech 28
 Niedźwiedzki Władysław 38
 Nowakowska Joanna 184
 Nycz Ryszard 7, 125, 228
- Orska Joanna 7, 110
- Palazzeschi Aldo (właśc. Aldo Pietro Vincenzo Giurlani) 181
 Pasquier Étienne 18
 Pawlak Tomasz 82
 Peiper Tadeusz 8, 9, 12, 14, 20, 22–24, 28, 30–35, 37, 39, 41–48, 50, 51, 55–58, 60, 61, 64, 66, 69, 70, 72–75, 78, 83, 86–88, 93, 97, 100, 101, 109, 119–128, 130, 132, 142, 143, 170, 171, 176, 179, 180, 183, 205, 211–214, 217, 221, 230, 231, 236, 244, 254
 Picabia Francis 107
 Picasso Pablo 170, 177
 Piechal Marian 36
 Piwowar Lech 36
 Poe Edgar Allan 226
 Poggioli Renato 13, 19
 Poincaré Henri 227, 233
 Poulaille Henry 189
 Prokop Jan 70
 Proust Marcel 248
 Przesmycki Zenon 99
 Przybosiowa Maria 61
 Przyboś Adam 61
 Przyboś Julian 8, 14, 21, 28, 29, 31–34, 42–45, 48, 61, 74, 78, 87, 132–134, 148, 160–163, 176, 201, 202, 205, 209–212, 214, 217, 219, 221, 230, 231, 245, 246
 Przybyszewski Stanisław 21, 22
 Puchejda Adam 164, 212
- Reben Ludwik 20
 Reverdy Pierre 77, 232
 Reynel Leon 82
 Rimbaud Arthur 29, 177
 Romaines Jules (właśc. Louis Henri Jean Fari-goule) 33
 Ruskin John 233
 Ryłko Zdzisław 70
 Rytard Mieczysław (właśc. Mieczysław Ko-złowski) 82, 92
 Rzymowski Wincenty 108
- Saint-Simon Claude Henri de 18
 Salmon André 61, 77
 Sęp-Szarzyński Mikołaj 167
 Sheppard Richard 192, 218
 Shi David 188
 Sienkiewicz Barbara 126
 Siewierianin Igor (właśc. Igor Wasiljewicz Łotariew) 89, 92
 Siewior Kinga 91
 Skarga Barbara 54
 Skurtys Jakub 236
 Sławiński Janusz 14, 17, 42, 221
 Słonimski Antoni 30, 90, 127, 150, 190, 193, 194, 202, 203
 Słowacki Juliusz 127, 175
 Sokrates 189
 Sontag Susan 151
 Soupault Philippe 188
 Stahl Zdzisław 32
 Stażewski Henryk 26, 109
 Stein Gertruda 188
 Stern Anatol 8, 11, 15, 22, 24, 25, 27, 42, 46, 47, 51, 52, 55–58, 60, 65, 67, 69, 72, 74, 75, 77,

- 78, 80, 86, 89–92, 97, 103, 105, 108, 122, 125, 127, 128, 167, 169, 173, 175, 178, 179, 184, 188–194, 196–198, 200–207, 209–211, 215–220, 222, 224, 230–232, 239, 253–257
- Streicher Józef 61
- Strożek Przemysław 189
- Strumph-Wojtkiewicz Stanisław 89, 92
- Strzebiński Władysław 20, 26, 27, 109
- Stypułkowska Krystyna 218
- Sugiera Małgorzata 10
- Swinarski Artur Maria 42
- Syrkus Szymon 157
- Szczuka Mieczysław 26
- Szkołut Tadeusz 10
- Szumna Małgorzata 221
- Szymaniak Karolina 164, 212
- Śniecikowska Beata 91, 218
- Śpiewak Jan 12, 50, 187
- Taylor Charles 164, 212
- Tetmajer-Przerwa Kazimierz 47, 127
- Tonnet-Lacroix Éliane 72
- Torre Guillermo del 30, 31
- Trembecki Stanisław 98, 99, 167
- Trzynadlowski Jan 258
- Turowski Andrzej 10, 11, 26, 90, 91, 109, 218
- Tuwim Julian 30, 230
- Tzara Tristan (właśc. Samuel Rosenstock) 51
- Walicka Joanna 19, 43, 91
- Wandurski Witold 152, 181, 189
- Waśkiewicz Andrzej Krzysztof 8, 51, 65, 85, 89, 90, 92, 122, 128, 139, 221, 256
- Wat Aleksander (właśc. Aleksander Chwat) 8, 25, 26, 42, 46, 51, 58, 60, 69, 77, 89–92, 105, 108, 115, 120, 127, 128, 133, 177, 188, 190–192, 195–197, 200, 202, 204, 219, 250, 253, 254
- Wążyk Adam (właśc. Adam Wagman) 8, 11–15, 42, 45, 50, 69, 75–77, 85, 104, 105, 114, 115, 120, 140, 143, 144, 169, 171, 179, 187, 188, 197, 198, 200, 204, 207–209, 211, 216, 220–237, 240, 244, 254–258
- Wells Herbert George 160, 197, 233
- Wergiliusz (właśc. Publius Vergilius Maro) 211, 226
- Wężyk Franciszek 127
- Wheaton Bruce 228
- Wielowiejska Helena 48, 49
- Wierzyński Kazimierz 30
- Winkler Konrad 52, 109
- Witkacy (właśc. Stanisław Ignacy Witkiewicz) 42, 55, 80–83, 210
- Witkowski Kamil 109
- Wittlin Józef 251
- Wojda Dorota 7
- Wołowicz Grzegorz 201
- Woźniak Wojciech 8, 121, 136, 144
- Wójtowicz Aleksander 104, 246, 258
- Wyka Kazimierz 14, 203–205, 219, 222
- Wyrzkowski Stefan 32
- Zagórski Jerzy 35
- Zajiček Edward 173
- Zaleski Marek 32, 35, 38
- Zalewski Stanisław 109
- Zamoyski August 20
- Zaruba Jerzy 109
- Zaworska Helena 9, 14, 220, 222
- Zegadłowicz Emil 242
- Zeidler-Janiszewska Anna 125
- Žižek Slavoj 199
- Znaniecki Florian 53
- Żarnowerówna Teresa 26
- Żeromski Stefan 99

Redaktor prowadzący
Mirosław Ruszkiewicz

Adiustacja
Halina Hoffman

Korekta
Barbara Górską

Skład i łamanie
Marta Jaszczyk

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-663-23-80, tel./fax 12-663-23-83